தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள்

க. இரவீந்திரன்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள்

க. இரவீந்திரன்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை - 600 113

டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியவர்: டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார்)

வரிசை எண் : 11

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Tamiḻ nāṭaka veḷippāṭṭuk kaḷaṅkaḷ
Author	:	Dr. K. Ravindran Dept. of Drama Tamil University Thanjavur
General Editor	:	Dr. S. Jean Lawrence Professor & Director (In-Charge) International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus, Tharamani Chennai-600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus, Tharamani Chennai-600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	591
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2008
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	viii + 296
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 85/- (Rupees Eighty five only)
Printed by	:	United Bind Graphics 189, (101-D) Royapettah High Road, Mylapore, Chennai - 600 004. Ph. 044 - 24661807, 24987562
Subject	:	Dramatology

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாளர் கருத்துகட்கு நிறுவனம் பொறுப்பன்று.

முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
பேராசிரியர் & இயக்குநர் (பொறுப்பு)
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

முகவுரை

மாந்தரிடையே கூத்து எனப்படும் நாடகமே முதலில் தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம் எனக் கருதமுடிகிறது. அதன்பின்பே இயல் மற்றும் இசை தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம். தமிழர் இயல் இசை நாடகம் என்பனவற்றை முத்தமிழ் என வகுத்துக் கொண்டுள்ளனர். இதில் நாடகம் இறுதியாக வைக்கப்பெற்றது. இது ஆராய்தற்குரியது.

நாடகம் மக்களின் கலை மற்றும் பண்பாட்டு வளத்தை மொழி கடந்து எடுத்துரைக்கவல்லது. 'நாடக வழக்கு' எனத் தொல்காப்பியம் சுட்டும்விதம் இதன் தொன்மையைக் காட்டவல்லது.

செம்மொழித் தகுதிக்கு அடிப்படையான சங்கத் தமிழ்ப் பாக்களில் நாடகப் பாங்கு அமைந்துள்ளதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன.

தமிழ்க் காப்பியங்களில் முதலாவதாகத் தோன்றியதாகக் கருதப்பெறும் சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்துக் கலையினைப் பற்றிய மிகுந்த விளக்கங்களைப் பெறமுடிகின்றது.

பாட்டில் வடிக்கப்பெற்ற கூத்துக் கலையின் பலகாட்சிகள் நாட்டின் பல பகுதிகளில் கல்லிலும் புடைச் சிற்பங்களாய்க் காட்டப் பெற்றமையைப் பல்லவர் காலத்திலேயே காண்கிறோம்.

இவ்வாறு தமிழகத்தில் காலந்தோறும் தமிழ் நாடகக் கலை தொடர்ந்து இருந்து வந்துள்ளதும், இக்காலக்கட்டத்தில் அது பரவலாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளதும் நாம் அறியக் கூடியதுதான்.

இவ்வாறான தமிழ் நாடகப் பண்பாட்டுக் களங்களை நாடகத் துறையில் குறிப்பிடும் அளவு பங்களிப்புச் செய்துள்ள முனைவர் க. இரவீந்திரன் அவர்கள் சிறந்த சொற்பொழிவு நூலாக ஐந்து தலைப்புகளில் ஆராய்ந்துள்ளார்.

வரலாறு, தொல்லியல், கலை, பண்பாடு போன்றவற்றில் ஆய்வுக்காக இந்நிறுவனத்தில் பத்மஶ்ரீ டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அவர்கள் தம் பெயரில் ஏற்படுத்தியுள்ள அறக்கட்டளையின் பத்தாம் சொற்பொழிவாக இந்நூல் சொற்பொழிவன்றே வெளிவருவது மகிழ்ச்சிக்குரியதாகும். அறக்கட்டளை ஏற்படுத்தியவரையும் அறக்கட்டளைப் பொழிவாளரையும் பாராட்டுகிறேன்.

தமிழ்மொழி வளர்ச்சிக்கும் இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கும் ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையையும் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்கு என் நன்றியறிதலைப் புலப்படுத்திக் கொள்கிறேன்.

தமிழ்ப் பணிகளை ஊக்குவித்துத் தமிழின் உயர்வுக்குப் பாடுபட்டுவரும் **தமிழக நிதியமைச்சர் மாண்புமிகு பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கும் நன்றி.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம், செய்தி மற்றும் விளம்பரத் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு கோ. சந்தானம் இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இவ்வறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு நூல் வெளிவருவதற்குக் காரணமாயிருந்த **உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் மேனாள் இயக்குநரும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தருமான முனைவர் ம. இராசேந்திரன்** அவர்களுக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூலின் மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன், கணிப்பொறியாளர் திருமதி. ந. லட்சுமி, இச்சொற்பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பாகப் பணியாற்றிய நிறுவனப் பணியாளர்கள் ஆகியோருக்கும் இந்நூலைச் சிறந்த முறையில் அச்சிட்டுத் தந்த ஶ்ரீவெங்கடேஸ்வரா ஆப்செட் அச்சகத்தாருக்கும் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

ஆசிரியர் குறிப்பு



முனைவர் க. இரவீந்திரன் குமரி மாவட்டத்தில் தொன்மைத் தமிழ்ப் பெருமை கொண்டு பல்கலை தேர்ந்த ஆசான்கள் பெயரால் அறியப்பெறும் 'அதங்கோடு' என்னும் ஊரில் பிறந்தவர். பெற்றோர் திரு. வ. நா. கண்ணுசாமி, திருமதி கொ. பொன்னம்மாள் ஆவர்.

தாவரவியல் பாடத்தில் இளங்கலைப் பட்டம் பெற்ற இவர் தொடர்ந்து 1978இல் மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த் துறையில் பயின்று தமிழ் இலக்கியத்தில் முதுகலைப் பட்டம் பெற்றார். மொழியியல் பெருஞ் சான்றிதழ்ப் பட்டத்தினையும் பகுதிநேரப் படிப்பின் மூலம் அப்பல்கலைக் கழகத்திலேயே பெற்றுக் கொண்டார்.

தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள் என்னும் பொருண்மையில், தமிழகத்தின் தலைசிறந்த நாடகவேந்தர்களாகக் கோலோச்சிய டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் நாடகக்குழு மற்றும் நாடகங்கள் குறித்த முன்னோடி ஆய்வினை மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறையில் முழுநேர ஆய்வாக மேற்கொண்டு 1984ஆம் ஆண்டு நாடகக்கலையில் முனைவர் பட்டம் பெற்றார்.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையில் 1983ஆம் ஆண்டு முதற்கொண்டு பல்வேறு பணி நிலைகளில் பணி புரிந்து வருகிறார். நாடகக் களஞ்சியத் தலைவர் மற்றும் முதன்மைப் பதிப்பாசிரியர் (1997-2001), மற்றும் நாடகத்துறைத் தலைவர் (2001-2005) உள்ளிட்ட தலைமைப் பதவிகளையும் வகித்துள்ளார்.

ஆய்வு நிலையிலும், படைப்பு நிலையிலும் நாடகக் கலையைச் சிறப்புக் களமாக்கிக் கொண்டுள்ள இவர் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின்வழி தமிழ் அரங்க வரலாறு, தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், தஞ்சைக் கூத்து மரபுகள் (இ.ஆ.), களரி வர்மம் மல்யுத்தம், தமிழ் நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க அகராதி, நாடகக் களஞ்சியத் தொகுதிகள் போன்றவற்றில் ஆய்வுகளைச் செய்துள்ளார்.

இவர், இருபதுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதி, இயக்கி 'எழினி தமிழ்நாடு' என்னும் தமது நாடகக் குழுவின் மூலம் பல பகுதிகளிலும் படைத்தளித்துப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளார். பழந்தமிழ் இலக்கியங்களை நாடக வடிவமாக்கி மேடையேற்றம் செய்வதிலும் தனி முயற்சி மேற்கொண்டு வரும் இவர் பல நாடகப் படைப்புக்களை இவ்வகையில் ஆக்கியளித்துள்ளார். பெரியபுராண எறிபத்த நாயனார் புராணம் 'எறிபத்தர்' நாடகமாகவும், மணிமேகலைக் காப்பியம் 'மாதவமேகலை' நாடகமாகவும்

இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கனவாக இவரால் எழுதி, இயக்கிப் படைத்தளிக்கப் பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் 'மாதவ மேகலை நாடகம் தமிழக அரசு கலைப் பண்பாட்டுத் துறையின் நிதியுதவியுடன் 2000ஆம் ஆண்டு மேடை வடிவில் உருவாக்கப் பெற்றதோடு அத்துறையினால் நூலாக்கமும் செய்யப் பெற்றுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மைய அரசின் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம் நடத்திய 'தேசிய நாடக விழா (2003)'-இன் இயக்குநராகப் பணியாற்றி யுள்ளார். மேலும், மைய அரசின் சார்பில் நடத்தப் பெற்ற 'பள்ளிச் சிறுவர்க்கான நாடக முனைப்புப் பயிலரங்கம்' (2004)இன் தேசியப் பயிலரங்க இயக்குநராகப் பணியாற்றி, பயிற்சி பெற்ற சிறுவர்களைக் கொண்டு பதின்மூன்று நாடகங்களையும் உருவாக்கி, சிறுவர் நாடக விழாவாகக் காட்சிப்படுத்தியுமுள்ளார். தமிழகத்துத் தொழில்முறை நாடக இயக்குநர்கள் மற்றும் கலைஞர்களுக்கு நவீன நாடக உத்திகளை அறிமுகப்படுத்தும் நோக்கில் மைய அரசின் நிதி நல்கையுடன் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம் சார்பில் நடத்தப் பெற்ற 'சோதனை நாடகப் பயிலரங்கம்' (2004)இன் பயிற்சி இயக்குநராகவும் பணியாற்றியுள்ளார். பல்கலைக் கழக நல்கைக் குழுவின் உதவியுடன் 'பழந்தமிழ் இலக்கியங்களை நாடக வடிவமாக்குதல்' என்னும் கல்லூரி ஆசிரியர்க்கான புத்தொளிப் பயிற்சியின் இயக்குநர் பணியையும் ஆற்றியுள்ளார்.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையில் இவரது வழிகாட்டுதலில் இதுவரை ஐவர் முனைவர் பட்டமும் பலர் ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்டமும் பெற்றுள்ளனர். மேலும் பலர் முனைவர் பட்ட ஆய்வினை மேற்கொண்டு வருகின்றனர்.

இவரது நாடக ஆய்வுப்பணி மற்றும் ஆக்கப் பணியினைப் போற்றும் வண்ணம் பல சிறப்புக்களைப் பெற்றுக் கொண்டுள்ளார். 1995இல் இவரது 'தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள்' குறித்த ஆய்வின் தனித்தன்மையைப் பாராட்டித் தமிழ் இதழில் வெளியிடப்பெற்ற அட்டைப் படக் கட்டுரை தமிழ் நாடக ஆய்வுக்கு அணிசேர்ப்பதாய் அமைந்தது. மேலும், 1997இல் சைவப் பெரியோர்களால் வழங்கப் பெற்ற 'நாடகச் செம்மல்' விருதும், 2004இல் சென்னை சங்கரதாச சுவாமிகள் நினைவு மன்றத்தால் வழங்கப் பெற்ற 'பத்மஸ்ரீ அவ்வை சண்முகம் நாடகச் செல்வம்' விருதும் இவர் பெற்றுள்ள விருதுகளில் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

இவர்தம் நூல்கள்: 1. தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், 2. தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், 3. தமிழ் அரங்க வரலாறு, 4. தஞ்சைக் கூத்து மரபுகள் (இ.ஆ.), 5. தமிழக நாடகம், 6. வைக்கோல் கன்றுகள் (நாடகம்), 7. தீர்ப்பு (சிறுவர் நாடகம்), 8. ஏணிப்படி (சிறுவர் நாடகம்), 9. எறிபத்தர் (நாடகம்), 10. மாதவமேகலை (நாடகம்)

பொருளடக்கம்

1. செம்மொழிச் சிலம்பின் நாடகப் பரல்கள் — 1

2. தமிழினம் தழுவிய நாடகப் பரவல் — 37

3. தமிழ்மண் தொட்ட நாடகத் தோழமை — 102

4. தமிழர் கொண்ட நாடக ஆளுமை — 170

5. தமிழகம் கண்ட நாடக முழுமை — 242

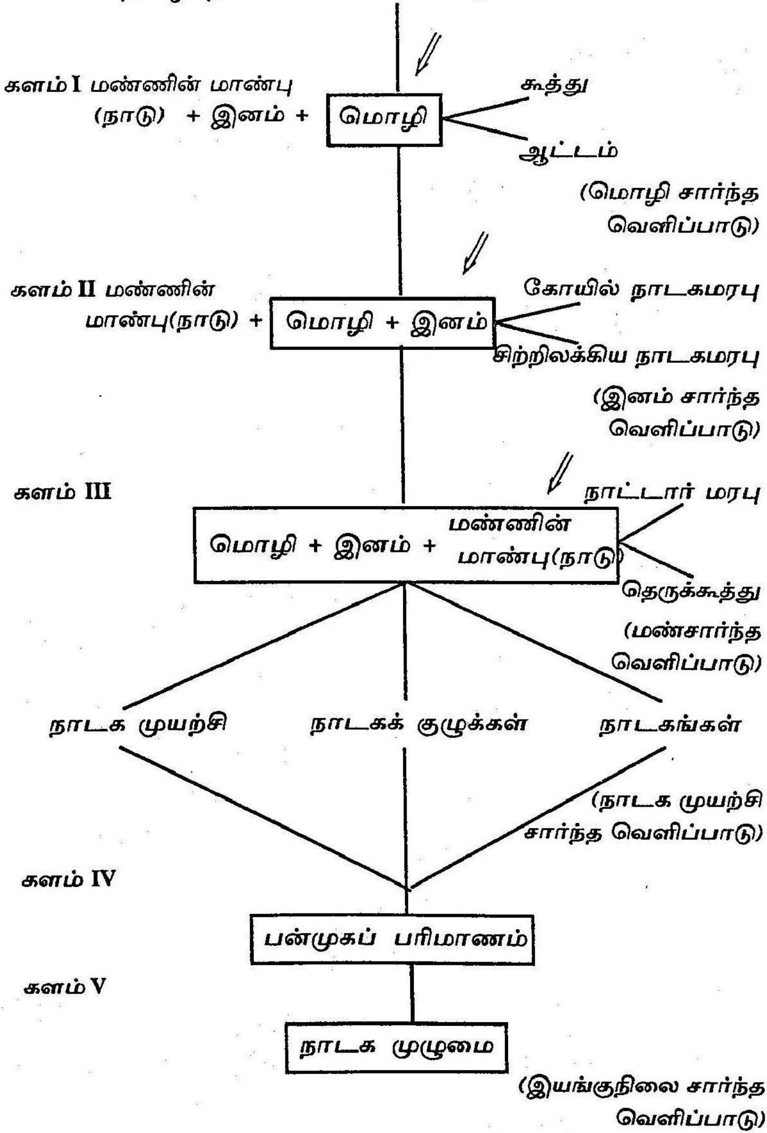
துணைநூற் பட்டியல் — 291

செம்மொழிச் சிலம்பின் நாடகப் பரல்கள்

உலகில் சிறந்து விளங்கும் ஏனைய மொழிகட்கு இல்லாச் சிறப்பு, தமிழ்மொழிக்கு மட்டுமே உண்டு. அதுவே 'முத்தமிழ்' என்று வழங்கப்படும் மரபாகும்.

– அ.ச. ஞானசம்பந்தன்

இயல், இசை, நாடகம் என முத்தமிழாக விரிந்து பரந்து, வளமிக்க பண்பாட்டுப் பரவுதலுக்கு உரிய காரணியாகச் செம்மொழியாம் தமிழ்மொழி விளங்கி வருகிறது. காலத்தோடு இயைந்து கலையையும், பண்பாட்டையும் பேணிப் பாதுகாத்து, தம்மோடு இயையச் செய்து வளரும் மொழியாகவும் தமிழ் சிறந்து நிற்கிறது. கலை, இலக்கிய வளமையும், பண்பாட்டுச் செழுமையும், வரலாற்றுப் பழமையும் கொண்டு வளர்வதால் 'செம்மொழி' எனப் போற்றப்படுகிறது. ஒரு மொழியானது அது சார்ந்துள்ள நாட்டையும், அதைப் பேசுவோரின் வாழ்வையும் அறிந்து கொள்வதற்கான ஆவணமாக விளங்குவதுண்டு. தமிழ் மொழியும், அது விளைவிக்கும் இலக்கிய வடிவங்களும் மிகச் சிறந்த காலவரலாற்றுக் கருவூலங்களாகக் கருதத்தக்கன. தமிழ் நாடகக் கலையின் வரலாறும் சங்கத்துக்கு முந்தைய பழமை கொண்டது ஆகும். இலக்கிய ஆய்வாளர்களும், வரலாற்று அறிஞர்களும் சங்ககால இலக்கிய வடிவங்களின் கால வரிசையில் கருத்து வேறுபாடு கொண்டுள்ள நிலையிலும் தமிழ் நாடகம் சங்க காலத்துக்கும் முன்னரே வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது என்பதில் ஒன்றுபட்டு நிற்கின்றனர். இத்தகைய தொன்மை வாய்ந்த தமிழ் நாடகம் குறித்த செய்திகள் எழுத்து வடிவில் சங்கம் முதற் கொண்டே பெருமளவில் அறியக்கிடக்கின்றன. இவ்வகையில் தமிழ்மொழி இலக்கியமெனும் களத்தினைத் தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கெனப் பரப்பித் தந்துள்ளது. அக்களத்தில் செம்மொழியின் கரம் பிடித்து நடைபயிலத் தொடங்கியது தமிழ் நாடகம்.


தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள்
களம் I மண்ணின் மாண்பு
(நாடு) + இனம் +
மொழி
கூத்து
ஆட்டம்
(மொழி சார்ந்த
வெளிப்பாடு)
களம் II மண்ணின்
மாண்பு(நாடு) +
மொழி + இனம்
கோயில் நாடகமரபு
சிற்றிலக்கிய நாடகமரபு
(இனம் சார்ந்த
வெளிப்பாடு)
களம் III
மொழி + இனம் +
மண்ணின்
மாண்பு(நாடு)
நாட்டார் மரபு
தெருக்கூத்து
(மண்சார்ந்த
வெளிப்பாடு)
நாடக முயற்சி
நாடகக் குழுக்கள்
நாடகங்கள்
(நாடக முயற்சி
சார்ந்த வெளிப்பாடு)
களம் IV
பன்முகப் பரிமாணம்
களம் V
நாடக முழுமை
(இயங்குநிலை சார்ந்த
வெளிப்பாடு)

நாடகம்

'நாடகம்' எனப்படுவது எதுவாக இருக்கும் என்பது குறித்தும், 'நாடகம்' என்ற சொல் குறித்தும் பல்வேறு விதமான சிந்தனைகள் அறிஞர்களால் முன்வைக்கப்படுகின்றன. 'நாடகம்' என்பதற்கான 'டிராமா' (Drama) என்ற ஆங்கிலச் சொல் 'Dram' என்ற கிரேக்கச் சொல்லை மூலமாகக் கொண்டது ஆகும். 'நாடகம்' என்பது 'உணர்ச்சிகரமான தொடர்செயல்பாடுகள் குறித்தது' என ஆக்ஸ்போர்டு அகராதி குறிப்புத் தருகிறது.[1] 'Dram' என்பதற்கு, 'செய்' அல்லது 'செயல்படு' என்பது பொருளாகும். இதன் நேர்பொருளின் படி, கதையில் வரும் பாத்திரங்கள் மூலமாகக் குறிப்பிட்ட செயல்பாடுகளைச் செய்து, எழுதப்பட்ட உரையாடல்களைப் பேசும் தன்மையால் இயங்கு நிலை பெறுகிற ஒரு கலையென நாடகத்தினைக் கொள்ளலாம்.[2]

'பொதுவாகப் பலர் சேர்ந்து சில கதைப்பாத்திரங்களாகத் தோன்றி (impersonality) பிறர் முன்னிலையில் நடிப்பது நாடகமாகும். இவ்வாறு நாடகம் தோன்றுவதற்குப் பல உட்கோள்கள் உண்டு. பழைய கிரேக்க நாடகங்களில் இந்நடிப்பு சடங்குகளை அடிப்படையாகக் கொண்டும், மதத்தொடர்போடும் இருந்தது. அல்லது முற்றிலும் பொழுதுபோக்கு நோக்கம் உடையதாக விளங்கியது. எப்படியிருப்பினும் கதையில் வரும் பாத்திரங்களைப் போல நடிப்பது என்பதே நாடகத்தின் முதல் மூலக்கூறு. இதன் இரண்டாவது மூலக்கூறு நாடகத்தைக் காணும் அவையினர். நாடக ஆசிரியர் நாடகம் எழுதும்போது நாடகம் காணவரும் மக்கள் கூட்டத்தைத் தம் மனத்திற் கொள்ளவேண்டும்.[3]

இவ்வகைச் செயல்பாடுகள் எவ்வகையில் நிகழ்கின்றன? இவை 'போலச் செய்தல்' (imitation) என்னும் மனிதமனம் சார்ந்த, ஒன்று மற்றொன்றாய் ஊடுருவும் தன்மையில் அமைந்துள்ள செயல்பாட்டின் வெளிப்பாடாகவே கொள்ளத்தக்கனவாகும். எனவேதான் காலத்திற்கேற்பவும், மக்கள் மனநிலைக்கேற்பவும், மொழியின் வளர்ச்சிக்கேற்பவும், நடைமுறை வாழ்விற்கேற்பவும் மாறி வளரும் கலையாக 'நாடகம்' அமைந்துள்ளது.

தமிழ்நாடக வல்லுநர்கள் 'நாடகம்' என்றால் என்ன என்பதற்காக அளித்துள்ள விளக்கங்கள் பண்பு நிலையின்

---

1. The Concise Oxford Dictionary, p. 433.
2. க. இரவீந்திரன், நாடகக் கலைச்சொல் அகராதி.
3. வை. சச்சிதானந்தன், மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி, ப. 69.

பாற்பட்டனவாகும். 'நாடகவியல்' தந்த வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் நாடகம் குறித்துப் பின்வருமாறு விளக்குவார். 'உலகத்தின் இயல்பினை உள்ளதையுள்ளவாறு புனைந்து காட்டுவது நாடகத் தமிழேயன்றி வேறில்லை. இயற்றமிழும் இசைத்தமிழும் சேர்ந்த வழியே நாடகத் தமிழ் பிறந்ததெனினும் நாடகத் தமிழிற்கு வேறு தனிப்பெரும் சிறப்புளது. முன்னையன இரண்டும் கேள்வியின்பம் மட்டிலே பயப்பனவாய் நிற்கின்றன. இவ் விரண்டனடியாகப் பிறந்த நாடகத் தமிழோ கேள்வியின்பம் பயப்பதேயன்றிக் காட்சியின்பமும் உடன்பயக்கின்றது.'[4] தமிழகத்தின் நாடக மேடையில் மிக நீண்டகாலம் பாலர்சபை முறைப் பயிற்சி பெற்றுத் தொடர்ந்து வாழ்நாள் முழுவதும் நாடகக் கலைக்கே அர்ப்பணித்துச் சிறப்புமிக்க நாடகங்களைப் படைத்தளித்த முத்தமிழ்க் கலா வித்துவரத்னம் அவ்வை தி.க. சண்முகம், 'நாடகம் நாட்டிற்கான நாகரீகக் கண்ணாடி; பாமர மக்களின் பல்கலைக் கழகம்; உள்ளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் அன்பையும் அறிவையும் தூய்மையையும் வெளிப்படுத்தி, மக்களைப் பயன்படுத்தி, மக்களைப் பண்படுத்தும் மகத்தான கலை' எனக் குறிப்பிட்டுச் சொல்வார்.[5] நாடகமானது நாட்டை அகமனத்தே கொண்டது எனவும் அகமனத்தை நாடி அறிந்து கொள்வது எனவும் இதன் பொருள் விரியும். எனினும் செயல்பாட்டு நிலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு பார்த்தால் 'நட, நடி, நடத்து' என ஆடுகளத்தின் மேலே, அல்லது அரங்கின் மேலே அழுத்தம் கொடுக்கிற செயல்பாட்டுப் பொருண்மையின் அடிப்படையில் அமைவது நாடகம் என்பதே பொருத்தமாக இருக்கும்.

இதனால் நாடகக் கலையின் தோற்றம் என்பது மனித இனத்தின் தோற்றத்தின்போதே அமைந்து வந்துள்ள நிலையை இக்கலையின் தன்மையைக் கொண்டு அறிஞர் பலர் நிறுவியுள்ளனர். உலகளாவிய நிலையில் இக்கருத்து ஒரே சீராக முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. மனித இனத்தின் உணர்வு வெளிப் பாடுகளைக் கொட்டித் தீர்ப்பதற்கான வடிகாலாக இக்கலை செயல்வடிவம் கொண்டுள்ளது எனவும், குறிப்பாக வழிபாட்டு (ritual) நிகழ்வின்போது மக்கள் தங்கள் உணர்வுகளையும், வேண்டுதல்களையும் வெளிப்படுத்தவும், ஆடிப்பாடி மகிழவும்

---

4. வி.கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், தமிழ்மொழியின் வரலாறு, ப. 18.

5. தி.க. சண்முகம், நாடகக்கலை, ப. 15.

இக்கலையைக் கருவியாக்கிக் கொண்டனர் எனவும் ஒருமித்த கருத்துகள் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. உலகளாவிய நிலையில் நாடக வரலாற்றுப் பதிவுகள் யாவும் இவ்வகையில் ஒத்த கருத்தினையே கொண்டுள்ளன. இத்தகைய வாழ்வியல் தன்மை கொண்டதால் தான் நாடகக்கலை மக்களோடு இயைந்து மாறி வளரும் கலையாகவும் சமுதாயத்தை மாற்றி வரும் கலையாகவும் வளர்ந்து வருகிறது எனலாம்.

முத்தமிழ் மரபு

முத்தமிழ்க் கூறுகளான இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய கூறுகள் தனித்தும் சேர்ந்தும் இயங்கும் தன்மையுடையன.

உள்ளத்தால் பொருளியல்பை
உணர்த்தும் மொழி, யியல் என்பர், உணர்ச்சிவேக
வெள்ளத்தால் எவ்வுயிரும் மகிழ்ந்திசைய
ஓசைகளும் விளங்க இன்பம்
கொள்ளச் செய் உரைத் திறத்தாற்
குலவுமொழி இசையென்பர்; குறித்த செய்கை
வில்ளத்தால் அதுவாகப் படகீற்று மொழி
நாடகமா விரிப்ப ராலோ

என முத்தமிழின் பாங்கினைப் பாடல் மூலம் விளக்கிச் செல்வர்.[6]

உள்ளக்கருத்தின் அமைதியே இயற்றமிழ்; இயற்கைக் குரல் ஒலியே இசைத்தமிழ்; உடலின் இயக்க விளக்கமே நாடகத் தமிழ் எனக் குறிப்பிடுவர். நாடகக் கலையானது இயலையும் இசையையும் ஒருங்கிணைத்துக் கொண்டு உணர்வுகளை உள்வாங்கி வெளிப்படுத்தும் உன்னதக் கலையாகும்.

முத்தமிழ்க் கோட்பாடு தொன்மையானதென்று அறியப் பட்ட போதும் எழுத்து வடிவிலான சான்றாதாரம் முதலில் பரிபாடல் வழியே தான் காணக் கிடைக்கின்றது.

தெரிமாண் தமிழ் மும்மை (பரி. திர. 4)

இதுவே முத்தமிழ் குறித்த முதற்குறிப்பு என அறியப்படுகிறது.[7] இப்பாடல் வரியில் இடம்பெறும் 'மும்மை' எனப்படுவது மூன்று எனக் கொள்ளப்பட்டு முத்தமிழ் என எண்ண இடமிருக்கிறது. எனினும் இச்சொல் 'இயல், இசை, நாடகம்' என்பதைக்

---

6. க. வெள்ளைவாரணார், 'யாழ் நூல் - சிறப்புப்பாயிரம்', ப. 2.
7. K. Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Literature, p. 407.

குறிப்பிட்டுச் சொல்லவில்லை' என்பார் கா. சிவத்தம்பி.[8] தொடர்ந்து பல இலக்கியங்கள் முத்தமிழ் குறித்த செய்தியினை விளக்கி நிற்கின்றன. சிலப்பதிகார உரையாசிரியரான அடியார்க்கு நல்லார்,

> *பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடற்குரையின்று*
> *எழுதத்துணிவதே யான்* (சிலம்பு. உரைப்பாயிரம்)

> *சோற்றுச்செருக்கல்லவோ தமிழ் மூன்றுரை*
> *(சிலம்பு. அடியார்க்குநல்லார் உரை, சிறப்புப்பாயிரம் -3)*

எனக் குறிப்பிட்டுச் சொல்வார்.

> *முந்தியை மோனத்தை முத்தமிழ் ஓசையை (திருமந். 2115)*

எனத் திருமந்திரம் குறிப்புத் தருகின்றது.

> *முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்*
> *(தேவா. அப். 6: 421)*

என அப்பர் தேவாரம் குறிப்பிட்டுச் சொல்கிறது.

> *இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத் தமிழ் என*
> *வகைப்படச் சாற்றினர் மதியுணர்ந்தோரே*
> *(திவாகர. நிக. 417)*

என்கிறது திவாகர நிகண்டு.

> *மூலநோய் தீர்க்கும் முதல்வன் கண்டாய்*
> *முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்*
> *(திருநா. தேவா. 2321)*

என்று பாடுகிறார் திருநாவுக்கரசர்.

> *முத்தமிழ்த் துறையின் முறை போகிய*
> *உத்தம கவிகட்கு ஒன்று உணர்த்துவேன்*
> *(கம்ப. பால. நற். 1)*

என்று கம்பரும்,

> *சங்கத்தமிழ் மூன்றும் தா (நல்வழி. கடவுள்)*

என அவ்வையாரும் முத்தமிழ் குறித்து முத்தாய்ப்பான குறிப்புத் தருகின்றனர். மேலும்,

> *இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் எனத்துறை விரும்பும்*
> *இலக்கண இலக்கிய - கவிநூலும் (திருப்புகழ். 251)*

என்ற பாடலும், 'முத்தமிழ்' குறித்துக் குறிப்புத் தருகின்றது.

---

8. K. Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Literature, p. 407.

இவ்வகைச் செய்திகள் யாவும் முத்தமிழே தமிழ் மொழியின் இயக்க ஆதாரம் என்பதை உணர்த்துகின்றன.

தொன்மையில் தோய்ந்த நாடகம்

முத்தமிழில் மூன்றாம் கூறாக வரிசைப்படுத்தப்பட்டிருக்கிற நாடகம், இயலோடும் இசையோடும் கலந்து சிறக்க வல்லது. தொடக்கக் காலத்திலேயே பல நாடக நூல்கள் இருந்தமையை உரையாசிரியர்களின் குறிப்புகள் உணர்த்துகின்றன. பொதுவாகச் சங்க காலத்தில் நாடகமானது இருவகையில் இலக்கியக் களங்களில் பரவி நின்றது. அவை,

அ. நாடகக் குறிப்புக்களை உள்ளடக்கிய இலக்கியம்

ஆ. நாடகக் கூறுகளை உள்ளடக்கிய இலக்கியம்

ஆகியனவாகும்.[9]

நாடகக் குறிப்புக்களை உள்ளடக்கிய இலக்கியங்களாகப் பல சங்க இலக்கிய நூல்கள் விளங்குகின்றன. சிலப்பதிகாரம் நாடகக் கூறுகளை உள்ளடக்கிய இலக்கியமாகத் திகழ்கிறது. உரையாசிரியர் குறிப்புகளும் நாடகம் குறித்த செய்திகளைத் தந்து நிற்கின்றன. தொல்காப்பியம், பத்துப்பாட்டு, அகநானூறு, புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, குறுந்தொகை, நற்றிணை, ஐங்குறு நூறு, திருக்குறள், பரிபாடல், கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சீவகசிந்தாமணி, திவாகர நிகண்டு போன்ற நூல்கள் நாடகம் குறித்த செய்திகளையும், நாடகக் கூறுகளை வெளிப்படுத்தும் விளக்கங்களையும் கொண்டுள்ளன. சங்க இலக்கியப் புலவர்களில் கபிலரின் பாடல்கள் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன.

அகத்தியம், இசை நுணுக்கம், இந்திரகாவியம், கடகண்டு, குண நூல், கூத்த நூல், சயந்தம், சிற்றிசை, செயன்முறை, செயிற்றியம், தாளவகையோத்து நூல், பஞ்சபாரதீயம், பஞ்சமரபு, பரதம், பரதசேனாபதியம், பெருநாரை, பெருங்குருகு, பேரிசை, மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல், முறுவல், மோதிரப்பாட்டு, வஞ்சிப்பாட்டு, விளக்கத்தார் கூத்து போன்றன குறிப்பிடத்தக்க இசை, நாடக நூல்களாகும். இவற்றுள் பல இன்று காணக் கிடைக்கவில்லை. மேற்கண்ட நூல்களில் 'அகத்தியம்' குறிப்பிடத் தக்க நூலாகும். உரையாசிரியர் குறிப்புக்கள் மேற்கண்ட நூல்கள் குறித்து மேற்கோள் செய்திகளைத் தந்து நிற்கின்றன.

---

9. க. இரவீந்திரன், தமிழ் இலக்கியம் காட்டும் நாடகம், ப. 4.

தொன்மை இலக்கியத்தில் நாடகம்

தமிழ் நாடகத்துக்கான வளமான குறிப்புக்களைச் சங்க கால இலக்கியங்கள் வழங்குகின்றன. இவையே தமிழுக்குக் கிடைக்கும் கலை தொடர்பான எழுத்துச் சான்றுகளாகவும் அமைகின்றன. தமிழின் கலைக்-கூறுகளும், முத்தமிழ்க் கோட்பாடுகளும் இங்கே தான் முகிழ்க்கின்றன. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகம் குறித்த செய்திகளையும் தமிழ் இலக்கியங்கள் வழியே அறியப் பெறுகின்ற நிலையே காணப்படுகின்றது. 'தொல்காப்பியம்' என்னும் இலக்கண நூல் நாடகம் குறித்த செய்தியினை முந்தித் தருகிறது.

தொல்காப்பியம் கூறும் 'நாடக வழக்கு'

சங்க இலக்கியங்களின் முன்னோடி இலக்கண நூலாகக் கருதத்தக்க அளவில் காலத்தால் முந்தையது தொல்காப்பியம் எனலாம். இலக்கியச் செழுமையுடன் விளங்கும் இவ்விலக்கண நூல் தொன்மைத் தமிழின் மரபுக்கான சான்றாதாரமாகவும் விளங்குகிறது. தமிழில் எழுத்து வடிவிலான முதல் நூல் இதுவென்பார் தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரம்.[10] இவ்வகையில் சிறப்பு வாய்ந்த தொல்காப்பியம் முதன்முதலாக 'நாடக வழக்கு' என்னும் சொல்லை அறிமுகம் செய்கிறது.

> **நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்**
> **பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்** *(தொல். அகத். 53)*

என்னும் வரிகள் உலகியல் வழக்கு என்னும் இயல்பு வழக்குக்கு மாறான 'நாடக வழக்கு' என்னும் 'போலச் செய்தல்' (imitation) முறைமையைக் கூறிச் செல்கின்றன. அதாவது, உலகியல் வழக்கு என்னும் நடைமுறைச் செயல்பாட்டுக்கு முற்றிலும் வேறுபட்ட தன்மையிலானது நாடக வழக்கு என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. இவ்வகைக் கூற்று தமிழ் நாடகம் குறித்த சிந்தனைக்கு வலுவான அடித்தளம் அமைத்துத் தருகின்றது. இப்பாடல் வரிகளுக்குள் தமிழுக்கான, தமிழரின் பண்பாட்டு நிலைகளுக்கான நடைமுறைக் குறிப்புக்கள் அடங்கியுள்ளன.

'நாடக வழக்காவது' சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல் என்பதாகும். இவ்வகையில் நாடக வழக்கு என்பது 'போலச் செய்தல்' என்ற தமிழரின் நாடகக் கலை மரபினைச் சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். அகமனத்து எண்ண உணர்வுகளைச் சுவைபட வெளிப்படுத்தல்

---

10. T.P. Meenakshisundaram, History of Tamil Language, p. 51.

அல்லது சுவைபடப் படைத்தளித்தல் என்பதையே இக்கலை மரபு குறிப்பிட்டிருக்க வேண்டும். ஒரு நிகழ்வினை, அதன் சுவைகளை ஒருங்கிணைத்து வெளிப்படுத்தும்போது அது நாடகத் தன்மை உடையதாகிறது என்னும் ச. சோமசுந்தர பாரதியின்[11] கருத்தும் இதற்கு வலுச்சேர்ப்பதாக உள்ளது. பண் சார்ந்த நாடக வடிவில் இது அமைந்து வந்திருக்க வேண்டும். 'பண்ணை' என்பதனை நாடகத்தைக் குறிப்பதாகவும், 'பண்' என்பதனைப் பாடலைக் குறிப்பதாகவும் தொல்காப்பியம் கொள்வது[12] இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டேயாகும்.

மெய்ப்பாடு

நாடகக் கூறுகளுக்கு அடிப்படையாவது 'மெய்ப்பாடு' ஆகும். 'மெய்ப்பாட்டியல்' என்னும் பகுதியில் உணர்வு நிலைகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் உடலியக்க நிலைகளை (Physical Manifestations) விளக்கிச் செல்கிறார். எண்வகை மெய்ப்பாடுகள் முக்கியமானவை என நாட்டிய சாத்திரம் (நாட். VI: 15) குறிப்பிடுகிறது. எனினும் நாட்டிய சாத்திரக் குறிப்பினை அப்படியே பின்பற்றாமல் தொல்காப்பியர் தமக்கேயுரிய வகையில் அக உணர்வுக்கு முன்னுரிமை அளிக்கும் வண்ணம் மெய்ப்பாட்டுச் சுவையைச் சுட்டுகிறார்.

> **பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்**
> **கண்ணிய புறனே நன்னான் கென்பர்**
> (தொல். பொருள். 249)

நாடகம் என்பதற்கு விளையாட்டு என்னும் பொருள் கொண்டு 'பண்ணை' என்னும் சொல்லாட்சியினைத் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தியுள்ளார். 'பண்' என்பது 'பண்ணை' என்பதன் வேர்ச் சொல்லாகும். 'பண்' என்பது 'பாடல்' எனப் பொருள்படும். எனவே 'பண்ணை' எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுச் செல்வது பாடல் தழுவிய கூத்தாக இருந்திருக்க வேண்டுமென எண்ண இடமிருக்கிறது. வள்ளிக்கூத்து, அமலைக்கூத்து, வெறிக்கூத்து, கருங்கூத்து, கழனிலைக்கூத்து, முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை போன்றன தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் கூத்து வடிவங்களாக உள்ளன.

---

11. நாவலர் ச. சோமசுந்தர பாரதியார், தொல்காப்பியப் பொருட்படலப் புத்துரை, ப. 199.
12. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல், நூற்பா. 3.

'மெய்ப்பாடு' எனப்படுவது நடத்துக் கலைஞர்க்கான (performing artistes) உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கு உகந்த உயரிய உத்திமுறையாகும்.

> உய்த்துணர்வின்றித் தலைவரு பொருளான்
> மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும் (மெய். 203)

என்னும் வரிகள் உடலின்கண் தோன்றுகின்ற பல்வேறு இயங்கு நிலைகளையும் உணர்ச்சிக் குறிப்புகளையும் உள்ளடக்கியது மெய்ப்பாடு எனக் குறிப்புத் தருகின்றன. மேலும் எண்வகை மெய்ப்பாடுகள் குறித்தும் தொல்காப்பியர் குறிப்புத் தருவார்.

> நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
> அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை என்று
> அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப (மெய். 3)

என்னும் தொல்காப்பியச் சூத்திரம் மெய்ப்பாடு அடிப்படையிலான தமிழ் நாடகச் செயல்பாடு குறித்த குறிப்பினை உணர்த்துகிறது.

நாடகக் கலையானது கண்ணுக்கும், செவிக்கும் விருந்தளிக்க வல்லது ஆகையால் கண்ணும் செவியும் நாடகக்கலையைச் சுவைப்பதற்கான முக்கியமான உறுப்புகள் என்பதனையும் தொல்காப்பியம் விளக்கிச் செல்கிறது.

> கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
> உணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரியின்
> நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே
> (தொல். மெய். 27)

வள்ளிக்கூத்து, முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, வெறியாடல், காந்தள், அமலைக்கூத்து, துடிநிலை உள்ளிட்டவை தொல்காப்பியர் காலத்துக் கூத்து விகற்பங்களாக்க் கொள்ளத் தக்கதென்னும் அறிஞர் கூற்றும்[13] தொல்காப்பியர் காலத்துக் கலை வளர்ச்சி நிலையையே சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். 'வாடா வள்ளி' என்னும் கூத்தினை இழிந்தோர்க்கானது என நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பிடுவார்.[14]

---

13. இரா. குமாரவேலன், 'தமிழில் மேடை நாடகங்கள்', தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள், ப. 228.

14. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூற்பா. 5.

நாடகக்கலையின் செயல்பாடு தொல்காப்பியக் காலத்துக்கு முன்னரேயே வளமை பெற்றிருந்த நிலையையே தொல்காப்பியத் தரவுகள் உறுதி செய்கின்றன எனலாம். நாடகம் எனப்படுவது இயல்பு நிலைக்கு மாறான தன்மையுடையது என்பதும் படைப்பு நிலையில் கண்ணுக்கும் செவிக்கும் விருந்து படைக்கவல்லது என்பதும் இத்தரவுகள் வழி புலப்படுகின்றன. மேலும், இன்றைய நாடகக் கலை வடிவங்கள் சிலவற்றின் விதைகள் அக்காலக் கட்டத்திலேயே தூவப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதையும் உறுதி செய்ய முடிகின்றது. நடத்துக் கலைகளைப் போலவே, நல்ல நாடக ஆர்வலர்களும், பார்வையாளர்களும் அக்காலக் கட்டத்தில் அமைந்து நின்ற நிலையையும் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

தமிழ் நாடக வரலாறு மற்றும் வளர்ச்சி நிலை தொடர்பான பல அரிய உண்மைகளைத் தொல்காப்பியம் அறியத் தருகிறது. தொல்காப்பியக் காலத்துக்கு முன்னரே தமிழில் கலைகள் வளர்ந்திருந்த நிலையையும், நாடகக்கலை குறிப்பிடத்தக்க வகையில் பரவியிருந்த நிலையையும் அது தரவுகளாக்கித் தருகின்றது. நாடகக் கலையும் அதுதொடர்பான எழுத்துக்களும் செல்வாக்குப் பெற்ற பின்னரே நாடகம் தொடர்பான செய்திகள் தொல்காப்பியம் என்னும் இலக்கண நூலில் கூடச் சூத்திரமாகச் சொல்லப்பட்டிருக்க வேண்டும் என எண்ண முடிகிறது.

சங்க இலக்கியம் அறியப்படுத்தும் நாடகம்

சங்க இலக்கியம் தமிழ் நாடகம் குறித்த பல செய்திகளைக் கூறுகின்றது. மேலும் பல சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் நாடகக் கூறுகள் கொண்டு விளங்குகின்றன. தமிழ் நாடக வரலாற்றினைத் திருப்பிப் பார்ப்போர்க்கு இக்காலக்கட்டமே நல்ல தொடக்கத்தினை நல்குவதாக அமைந்துள்ளது. சங்க இலக்கியப் புலவர்களும், பாடலாசிரியர்களும் நாடகக்கலை தொடர்பான ஆழ்ந்த அறிவினைப் பெற்றிருந்த நிலையை அவர்தம் படைப்புக்கள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. எனவே தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு இக்காலக்கட்டப் புலவர்களும், பாடலாசிரியர்களும் செய்துள்ள பங்களிப்பும் முக்கியமானதாகும்.

சங்க இலக்கியம் பல கூத்து மற்றும் ஆடல் வடிவங்கள் குறித்தும் கலைஞர்கள் குறித்தும் செய்திகளைத் தருகின்றது. சங்க இலக்கிய வரிசையைப் பின்வருமாறு வரிசைப்படுத்தி அறிஞர்கள்

அமைந்துள்ளபடி,[15] பத்துப்பாட்டு, அகநானூறு, புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்து, குறுந்தொகை, நற்றிணை, ஐங்குறுநூறு, திருக்குறள், பரிபாடல், கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை எனக் கொள்ளலாம்.

கூத்து, ஆட்டம்

சங்க இலக்கியங்கள் கூத்து, ஆட்டம் என இருநிலைகளில் நாடகம் நடைபெற்று வந்த செய்தியினை அறியத் தருகின்றன. குதித்து ஆடும் தன்மையினால் 'கூத்து' எனவும், 'நகர்வு'களின் தன்மையால் 'ஆட்டம்' எனவும் செயல்பாட்டு நிலைப் பெயர்களாக அவை அமைந்திருந்தாலும் கதை சார்ந்து வருவது கூத்து என்பதே பொருந்தும். கூத்து என்பது விறுவிறுப்பான தொரு தொடர் நிகழ்வாக அமைய வல்லது. குரவை, துணங்கை, வள்ளிக்கூத்து, தைநீராடல், வெறியாடல் போன்ற பல்வேறு நாடக வடிவங்கள் குறித்த குறிப்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் காணக்கிடக்கின்றன.

குரவை

சங்க காலத்தில் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்த கலை வடிவம் இது. இது குழுவினராக நடத்தத்தக்க நாடக வடிவமாகும். வெற்றிக் களிப்பினைக் கொண்டாட அரசனும் சேர்ந்து ஆடும் கூத்து இதுவெனவும் அறியப்படுகிறது.

விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல்
வல்லான் அல்லது வாழ்க அவன் கண்ணி
. . . . .
வீந்துரு போர்க்களத்து ஆடுங்கோவே *(பதிற். 56)*

என்னும் பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் மன்னனையும் மயங்கி ஆடச் செய்வது குரவைக் கூத்தின் சிறப்பு என்கிறது.[16]

குரவைக் கூத்தானது ஒருவர் பாட மற்றவர் ஆட அதனைத் திரும்பவும் பாடி ஆடும் நிலை என்பதைக் குறிக்கும் வண்ணம் 'கொண்டுநிலை' முறைமையால் குறிக்கப் பெறுகிறது.

குரவை தழீஇ யாம் ஆட, குரவையுள்
கொண்டு நிலை பாடிக்காண் *(கலி. 39)*

---

15. T.P. Meenakshisundaram, History of Tamil Language, P. 118.

16. *ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 69.*

வான்நோய் மீமிசை அயருங் குரவை (மலைபடு. 322)

என மலைபடுகடாமும்,

மன்றுதொறு நின்ற குரவை (மதுரைக். 615)

என மதுரைக் காஞ்சியும், குரவை குறித்துச் சிறப்புச் சேர்க்கின்றன. மேலும்,

வேங்கை முன்றில் குரவையுங் கண்டே (நற். 276)

என நற்றிணை, மலை நாட்டு மக்கள் வேங்கை மரநீழலில் அமைந்த முன்றிலில் வேலமர் கடவுளுக்குக் குரவையாடிய நிகழ்ச்சியினைக் குறிக்கின்றது.

வெண்மணல் குரவை (ஐங். 181)

பண் அமை இன்சீர்க் குரவை (கலி. 102)

கொண்டல் இடுமணல் குரவை (அகம். 20)

போன்றன குரவை குறித்துப் பேசும் பாடல் வரிகளாகும்.

'குன்றக்குரவை' எனப்படுவது குறவர்கள் முருகனை வழிபட்டு நிற்கும் நிகழ்வாகும். 'ஆய்ச்சியர் குரவை' முல்லை நில மகளிர் மாயோனைப் போற்றி நடத்தும் நிகழ்வாகும்.

தொல்காப்பியம் 'முன்தேர்க்குரவை', 'பின்தேர்க்குரவை' என்பன குறித்துக் குறிப்புத் தருகிறது. இவை சங்க இலக்கியம் குறிப்பிடும் 'குரவை' என்னும் வடிவத்திற்கு முன்னோடி வடிவமாகக் கருதத்தக்கதாகும். முன்தேர்க்குரவை எனப்படுவது, மாற்றாரை வென்று மகிழ்ச்சி எய்திய அரசன் அவ்வெற்றிக் களிப்பினால் தேர்த்தட்டிலே நின்று போர் வீரருடன் கை பிணைத்து ஆடுவது ஆகும். பின்தேர்க்குரவை எனப்படுவது வெற்றி கொண்டு வீரத்தை நிலைநாட்டிய மன்னர்களைப் பாராட்டி அவனது தேரின் பின் கூழுண்ட கொற்றவை கூளிச்சுற்றம் ஆடுவது ஆகும்.[17]

துணங்கை

'துணங்கை' எனப்படுவது கைகள் இணைத்துள்ள நிலையைக் குறிப்பதாகும். துணங்கைக் கூத்தில் மகளிர் குழுவினராகக் கைகளை இணைத்தாடிய நிகழ்வே முன்னிலைப்படுத்திக் கூறப்படுகின்றது.

---

17. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூற்பா. 21.

இணையொலி இமிந் துணங்கை

என மதுரைக்காஞ்சி துணங்கையின் ஆடுநிலை குறித்த இயல்பினை விளக்குகிறது. அதுபோலவே,

மகளிர் தழீஇய துணங்கை (குறு. 31: 2)

எவ்வளை மகளிர் துணங்கை (குறு. 354)

கைபுணர்ந்தாடும் துணங்கை (பெரும். 234-236)

போன்ற வரிகள் மகளிர் குழுவினராகக் கை இணைந்து ஆடிய முறையினை விளக்குவனவாக உள்ளன.

கலிகெழு துணங்கை ஆடிய மருங்கின் (பதிற். 13.5)

என்ற பதிற்றுப்பத்து பாடல் வரியும்,

.... நல்லவர் துணங்கையுள் தலைக்கொள்ள (கலி. 73)

என்ற கலித்தொகைப் பாடல் வரியும்,

முழவு இமிழ் துணங்கை (அகம். 336)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் வரியும்,

தமர்பாடும் துணங்கையுள் அரவம் (கலி. 70: 14)

என்ற கலித்தொகைப்பாடல் வரியும் துணங்கைக் கூத்துக் குறித்துச் செய்திகளைத் தருகின்றன.

வள்ளி

'வள்ளிக் கூத்து' குறித்த செய்தியினை முன்னரே தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுச் சென்றுள்ளது.

வாடா வள்ளி வயவர் ஏத்திய (தொல். பொருள். 60)

வெற்றியைப் புகழ்ந்து வீரக்குடி மகளிர் வள்ளியின் கோலம் கொண்டு ஆடுவது என வள்ளிக்கூத்து குறித்துக் குறிப்பிடப் பெறுகிறது.[18] இதனை இழிந்தோர் கூத்து என்பார் நச்சினார்க்கினியர்.[19] ஆனால் வள்ளிக்கூத்தினை,

வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉம் (பெரும். 370)

---

18. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூற்பா. 5.

19. நச்சினார்க்கினியர் உரை, தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூற்பா. 3.

எனப் பெரும்பாணாற்றுப்படை மேம்படுத்திக் கூறுகின்றது. கதையமைப்பில் வள்ளிக்கூத்து கொண்டிருந்த மாறுபட்ட நிலைக்கேற்ப அதன் சிறப்பு உணரப்பட்டிருக்க வேண்டுமென் பதையே இந்நிலைப்பாடு காட்டுகின்றது.

கலைஞர்கள்

தொன்மைத் தமிழ் இலக்கியங்கள், நாடகம் உள்ளிட்ட நடத்துக் கலைகளை நடத்திக் காட்டிய கலைஞர்கள் குறித்த செய்திகளைத் தெரியப்படுத்துகின்றன. பாணர், புலவர், பொருநர், குயிலுவர், பாடினியர், வயிரியர், ஆடுநர், கோடியர், கூத்தர், விறலியர், கண்ணுளர் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்க கலைஞர் களாவர்.

'பண்' என்ற வேர்ச்சொல்லைக் கொண்டு பெயர் பெற்ற பாணர்கள் சங்க காலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க கலைஞர்களாக விளங்கினார்கள். பாடி ஆடும் திறன் பெற்றவரே பாணர் ஆவர். சிறியாழ், பெரியாழ் ஆகியன இவர்களுக்கான இசைக்கருவிகள் எனக் குறிப்பிடுவார் கா. சிவத்தம்பி.[20] பாணனோடு இணைந்து பாடினியும் இருப்பார்.

கூத்தினை நிகழ்த்தும் கலைஞர் கூத்தர் எனப்பட்டார். இவர்களைக் கோடியர் என்றும் அழைக்கலாயினர். கூத்தோடு தொடர்புடையவர் கோடியர் ஆவர்.

> **கோடியர் நீர்மை போல**
> **ஆடுநர் கழியுமிவ் வுலகுக் கூடிய**
> **நகைப்புறனாக நின்சுற்றம்** (புறநா. 29)

என்ற உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனாரின் பாடல் வரிகளில் பல பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றுவதும் மறைவதுமான நிலை படம்பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றது.

கலைஞர்கள் தங்களது நாடக நிகழ்வுகளை விழாக்களின் போதும் நிகழ்த்திக் காட்டினார்கள். மலைவாழ் மக்கள் வாழும் இடங்களையும் தெரு ஓரங்களையும் இந்நிகழ்ச்சிகளுக்கான களமாக்கிக் கொண்டார்கள். ஆடுகின்ற மயிலுக்கு முன்னால் பலாப்பழத்துடன் நிற்கும் குரங்கின் தோற்றமானது விறலிக்குப் பின்னால் நிற்கின்ற தாளமிசைக்கும் கோடியரை ஒத்திருப்பதாக அகநானூற்றுப் பாடல் காட்சிப்படுத்துகிறது.

---

20. K. Sivathamby, Op.cit., p. 125.

'வயிரியர்' எனப்படுவோரும் கூத்தர் பிரிவிற்குள் அடங்கும் கலைஞரே ஆவர். 'வயிர்' என்றால் கொம்பு என்று பொருள்படும். மூங்கிலிலான இசைக்கருவி இது எனக் கருதப்படுகிறது. மதுரைக் காஞ்சிப் பாடல் வரிகளும் வயிரியர் குறித்த செய்தியினைத் தருகின்றன.[21] நடு இரவு வரை ஆடி முடித்துவிட்டு வயிரியர் தூங்கச் செல்வதாகக் குறிப்புக் காணக்கிடக்கின்றது.

ஆடுகளம்

ஆட்டம் மற்றும் கூத்து ஆகியன நடத்தப்பெற்ற இடம் அல்லது மேடையானது ஆடுகளம், பாடுகளம், கூத்தாட்டவை என்று பலவாறாக அறியப்படுகிறது. மேடையானது நிகழ்வு நடைபெறும் பரப்பின் தன்மையையொட்டிக் 'களம்' என்றே பெயரிட்டழைக்கப்பட்டது. விழாக்களில் மகிழ்ச்சிக் களிப்போடு மக்கள் ஆடிப்பாடியதால் இயற்கையான திறந்தவெளிப் பரப்புகளே களமாக அமைந்தன.[22] இத்திறந்த வெளிப்பரப்பின் தன்மையின் அடிப்படையிலேயே அது 'களம்' எனப் பெயர் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

> ***புய்த்தெறிக் கரும்பின் விடுகளைத் தாமரை***
> ***பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்***
> ***ஆடுகளம் எடுக்கும் அகநாட்டையே*** (புறநா. 23)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடலும்,

> ***நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த***
> ***வீசி வீங்கின்னியம் கடுப்ப*** (பெரும். 55-56)

என்னும் பெரும்பாணாற்றுப்படைப் பாடலும் 'ஆடுகளம்' குறித்த செய்திகளைத் தருகின்றன. 'நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து' என்பது ஆடுகளத்தில் கூத்து நடைபெற்றதையே குறிப்பிடுவதாக உள்ளது. மேலும் அரங்கினைக் 'களம்' என்ற சொல்லால் குறிப்பிடும் நிலையில் அது ஒரு பரந்த வெளி என்பது புலனாகிறது.

திருக்குறள் சற்று மேம்பட்டதோர் அரங்க வடிவம் குறித்துச் செய்தி பகர்கின்றது. திருவள்ளுவர் இதனை, 'அவை' என்ற சொல்லாட்சியாகத் தருகிறார். கூத்து நடைபெறும் அரங்கினைக் 'கூத்தாட்டவை' என்பார் அவர்.

---

21. மதுரைக்காஞ்சி, 65.

22. க. இரவீந்திரன், தமிழ் அரங்க வரலாறு, ப. 10.

கூத்தாட் டவைக் குழாஅத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுவிளிந் தற்று (திரு. துற. 332)

என்ற வரிகள் இதனை அறியத் தருகின்றன.

இக்காலக்கட்டத்தில் நடப்பில் இருந்ததாக அறியப்படும் துணங்கை, துடி, வெறி, குரவை போன்ற நடத்துக் கலைகளின் தன்மையையும் அவற்றை நிகழ்த்திய கலைஞர்களின் நிலையையும் நோக்க சங்க இலக்கியம் குறிப்பிடும் அரங்க வடிவமானது 'களம்' என்ற நிலையிலேயே அமைந்திருந்தமையை அறிய முடிகிறது.

இசைக்கருவிகள்

சங்ககால நாடக வடிவங்கள் இசைக் கூறுகள் மலிந்த நிலையில் படைத்தளிக்கப்பெற்றன. இசையின் பின்னணியிலேயே நடத்துக் கலைஞர்களும் அறியப்பெற்றனர். எனவே இசைக் கருவிகளின் பயன்பாடு இக்காலக் கட்டத்தில் மிகவும் மேம்பட்ட நிலையிலேயே அமைந்திருக்க வேண்டுமென்பது உணரத்தக்கதே யாகும். 'கோடு' என்ற இசைக் கருவியினை இசைத்தவர் 'கோடியர்' எனவும், 'வயிர்' என்னும் இசைக்கருவியில் தேர்ந்தோர் 'வயிரியர்' எனவும் அழைக்கப்பட்டமையைச் சான்றாகச் சுட்டலாம். ஆகுளி (புறநா. 109), முழவு (புறநா: 70), பாடலை (புறநா. 109), சிறியாள், பெரியாள், கிணை (புறநா. 70), தவந்தை, கொம்பு (அக. 301), கோடு, கொடும்பறை (மது. காஞ்: 523-6), தண்ணுமை (அக. 331), தட்டை, துடி போன்றன குறிப்பிடத்தக்க இசைக்கருவிகளாக விளங்கின.

காப்பியக்கால அரங்கு

தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நிலையில் நாடகக் கூறுகளை உள்ளடக்கியதொரு இலக்கிய வடிவமாகச் சிலப்பதிகாரம் முக்கியமான பங்களிப்புச் செய்துள்ளது. நாடகக் கூறுகள் மிகுந்து விளங்கும் இக்காப்பியம் தமிழ் நாடகக் கூறுகளை மையப்படுத்தி மாற்று வடிவில் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறது. இக்காப்பியம் தமிழ் நாடகக் கலையின் மேன்மையையும், வளத்தையும் கூடத் தெளிவுப்படுத்தியுள்ளது. மேலும் நடன, நாடக அரங்கு குறித்த சிந்தனையை விதைத்திருக்கிறது. வேத்தியல், பொதுவியல் மரபு குறித்த செய்திகளைத் தருவதோடு தமிழ் நாடக வரலாற்றுக்கான முக்கியத் தரவுகளையும் தந்துள்ளது. இக்காப்பியத்துக்கான பிற்கால உரையாசிரியர்களும் சிலப்பதிகார ஆசிரியர் தொட்டுச் சென்ற இடங்களை, விரிவான உரைக் குறிப்புக்கள் வழித் தொடர்ந்திருக்கிறார்கள். சங்கம் தொடங்கித் தமிழ் நாடகம்

குறித்த செய்திகளைத் தொகுத்துத் தரும் முயற்சியாகவும் இவை அமைந்து வருகின்றன. இவ்வகையில் சிலப்பதிகாரம் சொல்லிச் செல்லும் செய்திகளையும் அவற்றுக்கான பிற்காலத்தியதாகக் கருதப்பெறும் உரையாசிரியர் குறிப்புக்களையும் ஒருசேரப் பார்ப்பது தெளிவான பார்வைக்கு உதவும் செயல்பாடாகக் கருதலாம்.

சிலப்பதிகாரம் - நாடகக் கூறமைவுக் காப்பியம்

சிலப்பதிகாரம் நடத்துக் கலையை முக்கிய தளமாக அமைத்துச் செய்யப் பெற்றுள்ளதொரு காப்பியம். எனவே அக்கலையோடு தொடர்புடைய செய்திகளும், நிகழ்வுகளும் அமைந்து வருவது இயற்கையே. இத்தகைய கதைக் கருவினைத் தேர்ந்து காப்பியம் செய்துள்ள ஆசிரியரான இளங்கோவடிகள் நடத்துக்கலை குறித்த ஆழமான அறிவும் சிந்தனையும் தன்னகத்தே கொண்டே இதனை ஆக்கியிருக்க முடியும். எனவே ஆசிரியர் அமைத்துள்ள காப்பியத்தின் போக்கில் நடத்துக் கலைகளில் முக்கியக் கலையான நாடகத்தின் கட்டமைப்புக் கூறுகள் ஊடாக வளர்ந்து செல்லுதல் என்பது இயல்பாக அமையக் கூடிய செயல்பாடே ஆகும். எனவேதான் சிலப்பதிகாரம் கொண்டுள்ள கதையமைப்பு, பாத்திரங்களின் தன்மைகள், நிகழ்வுகள், போக்கு, உச்சகட்ட நிகழ்வு போன்றன நாடகத் தன்மையோடு விளங்குகின்றன. இவ்வகையில் சிலப்பதிகாரத்தினைக் காப்பிய வடிவிலான நாடகக் கூறுகள் மிகுந்ததொரு இலக்கிய வடிவமாகக் கொள்ளலாம்.

'நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகையொடு'[23] எனவும், 'நாட்டுதும் யாம் ஓர் பாட்டுடைச் செய்யுள்'[24] எனவும், 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்'[25] எனவும், தமது பதிகப் பகுதியிலே குறிப்பிடுகிறார் இளங்கோவடிகள். தமது படைப்புக் குறிக்கோள் என்னவென்பதை முற்பகுதியிலேயே விளக்க முற்படும் இளங்கோவடிகளின் குறிப்புக்களை விளக்கும் அடியார்க்கு நல்லார் முறையே, 'நாடகமேத்து மென்பது நாடகத்தான் இவனாற் சிறப்பெய்துதலின் ஏத்திற்றென்றவாறு,'[26] எனவும், 'பலபாக்களோடு உரைப்பாட்டையும் இசைப்பாட்டையு

23. சிலப்பதிகாரம், பதிகம், கரு.
24. மேலது, 6.
25. மேலது, 10.
26. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 20.

முடைய இயலிசை நாடகம் பொருட்டொடர் நிலைச் செய்யுள்'[27] எனவும், 'உரையிடையிட்டளவும் பாட்டுடையனவுமாகிய செய்யுளை'[28] என்வும் விளக்குவார்.

உரைப்பாயிரம் பகுதியில் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் 'இவ்வியலிசை நாடகப் பொருட்டொடர் நிலைச் செய்யுள்' எனக் குறிப்பிடும் உரைக்கு விளக்கவுரை தரும் ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், 'சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழும் விரவப் பெற்றதும் பொருள் தொடர்ந்து செல்வதுமாகலின் இயலிசை நாடகப் பொருட்டொடர் நிலைச் செய்யுள் எனவும் உரைச் செய்யுளும் இசைப்பாட்டும் இடையிடை விரவப் பெற்றதாகலின் உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் எனவும், பல கூத்துக் களும் அவற்றிற்குரிய பாட்டுக்களும் இடையிடை அமைந் திருத்தலின் நாடகக் காப்பியம் எனவும் கூறப்பெறும்'[29] என்கிறார்.

சிலப்பதிகாரத்தின் வளம்குறித்து உரையெழுதப் பயன் செய்த நூல்கள் பல. அவை இன்று வழக்கொழிந்து போயின. இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், பஞ்சமரபு, சேனாபதியம், மதிவாணரின் நாடகத்தமிழ், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் போன்றன அவற்றுள் சில. இந்நூல்களின் இசை நுணுக்கத்தை அகத்தியரின் மாணாக்கர் சிகண்டியார் என்பார் எழுதியுள்ளார். மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூலினைத் தமிழ்மொழி வரலாற்று நூல் எனவும், கவின்கலை நூல் எனவும் அறிஞர் போற்றுவர்.

சிலப்பதிகாரம் சுட்டும் நாடகச் செய்திகள்

சிலப்பதிகாரம் பல்வகைக் கூத்துக்கள் மற்றும் ஆடல் வகைகளின் தேர்ந்த நிலைகளைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. இக்கலைகளில் மிகவும் தேர்ந்த பயிற்சிபெற்றக் கலைஞர்களால் இவை படம்பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை போன்றவற்றைக் 'கூத்தாற் பெற்றபெயர்' என்பார் அடியார்க்கு நல்லார். இது கூத்தின் செல்வாக்கினைத் தெளிவுபடுத்தும் கூற்றாகும்.

---

27. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 24.
28. மேலது, ப. 29.
29. ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், சிலப்பதிகார முகவுரை.

சிலப்பதிகாரம் இருவகைக் கூத்து வடிவங்களைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கிறது. சாந்திக்கூத்து, விநோதக் கூத்து போன்றன அவ்வடிவங்களென்பார் அடியார்க்கு நல்லார்.

> இருவகைக் கூத்தி னிலக்கண மறிந்து
> பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்தும்
> (சில. அரங். 12-13)

என்னும் பாடல் வரிகளில் வரும் 'பலவகைக் கூத்து' என்பதனைப் பின்வருமாறு விரிப்பர்.

> வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து
> வேத்தியல்; பொதுவியல்
> வரிக்கூத்து; வரிசாந்திக்கூத்து
> சாந்திக்கூத்து; விநோதக்கூத்து
> ஆரியக்கூத்து; தமிழ்க்கூத்து
> இயல்புக்கூத்து; தேசிக்கூத்து[30]

இவற்றுள் சாந்திக்கூத்தினை, சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் என நான்காக வகைப்படுத்துவர். மெய்க்கூத்து எனப்படுவது தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும்.[31] மெய்த்தொழிற் கூத்தாதலின் மெய்க் கூத்தாயின என்பார் அடியார்க்கு நல்லார்.[32] அவிநயக் கூத்தாவது கதை தழுவாது பாட்டினது பொருளுக்குக் கைகாட்டி, வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்தெனவும், நாடகம் என்பதைக் கதை தழுவி வரும் கூத்து எனவும் குறிப்பிட்டுச் செல்வார்.[33] விநோதக் கூத்தினைக் குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை எனவும் வகைப்படுத்தியுள்ளார். இவற்றுள் குரவை என்பது வரிக்கூத்தில் ஓர் உறுப்பானதாகும். இது காமமும் வென்றியும் பொருளாகக் குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைந்தாடுவதெனவும் விளக்கப்பட்டுள்ளது. கலிநடக் கூத்து எனப்படுவது கழாய்க்கூத்தாகும். குடக்கூத்து எனப்படுவது பதினோராடலில் ஒருவகை. கரணக்கூத்து எனப்படுவது படிந்த ஆடல் என்பதாகும். நோக்கு என்பது பாரமும் நுண்மையும் மாயமும் முதலானவற்றை உடையது. தோற்பாவை எனப்படுவது தோலினால் பாவை செய்து ஆட்டுவிக்கும் கூத்தாகும். வசைக் கூத்தும் இவற்றோடு இன்னொன்றாகப் பயின்று வருகிறது.

---

30. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 81.
31. இரா. குமாரவேலன், மு.சு.க., ப. 235.
32. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 80.
33. மேலது, ப. 80.

கூத்துக்களை அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்றும் அக நாடகம், புறநாடகம் என்றும் வகைப்படுத்தும் முறையும் இருப்பதை அறிஞர் சுட்டுவர்.[34]

பதினோராடல் - காட்சிகள்

சிலப்பதிகாரம், இந்திர விழாவில் பொதுவியல் நிலையில் மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல் நிகழ்வுகள் தொடர்பாகத் தரும் காட்சிக் குறிப்புக்கள் கதை தழுவிய நிகழ்வின் செயல்பாடாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும். இவ்வாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் தனித் தன்மை வாய்ந்த காட்சிப் படிமங்களைக் கண்முன் வைக்கின்றன.

> **பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்**
> **பதினோராடலும் பாட்டும் கொட்டும்**
> *(சிலப். அரங். 13-14)*

என்னும் பாடல் வரிகளுக்கு உரைதரும் அடியார்க்கு நல்லார் பதினோராடல் குறித்துத் தரும் விளக்கம் அவர் வாழ்ந்த காலத் தைய நாடக வளர்ச்சி நிலையைக் கொண்டே அமைந்துள்ளது. அல்லியம், கொடுகட்டி, பாண்டரங்கம், துடிக்கூத்து, குடை யாடல், குடக்கூத்து, பேடியாடல், மரக்கால் கூத்து, மல்லாடல், பாவையாடல், கடையம் போன்றன பதினோராடல் நிகழ்வு களாகும்.

'அல்லியம்' எனப்படுவது கம்சன் ஏவிய மதயானையின் கொம்பினைக் கண்ணபிரான் முறிக்கும் வெற்றிக்கூத்து ஆகும். இதனையே,

> **அல்லிய மாயவ னாடிற்றதற் குறுப்புச் சொல்லுப**
> **வாறாமெனில்**

என்பார் அடியார்க்கு நல்லார். 'கொடுகொட்டி' என்பது திரிபுரத்தைச் சிரித்தே எரித்த சிவபெருமான வெற்றிக் களிப்பால் கைகொட்டி ஆடிய வீரக் கூத்தாகும். இதனையே,

> **கொட்டி கொடுவிடை யோனாடிற் றதற்குறுப்**
> **பொட்டிய நான்கா மெனில்**

என்று விளக்குவார் அடியார்க்கு நல்லார்.

'பாண்டரங்கம்' எனப்படுவது முக்கண்ணன் நான்முகனுக்கு ஆடிக்காட்டிய கூத்தாகும்.

---

34. இரா. குமாரவேலன், மு.சு.க., ப. 80.

பாண்டரங்க முக்கணா னாடிற் றதற்குறுப்
பாய்ந்தன யாருமெனல்

என்பது அடியார்க்கு நல்லார் தரும் விளக்கமாகும்.

'துடிக்கூத்து', சூரபதுமனைக் கொன்றபின் முருகன் அலைகடல் மீது உடுக்கையடித்துக் கொண்டு ஆடிய கூத்தாகும். இதனை,

துடியாடல் வேன்முருக னாட வதனுள்
கொடியா ஒறுப்போரைத் தாம்

என விளக்குவர் உரையாசிரியர்.

வாணாசுரனால் கைது செய்யப்பட்ட காமனின் மகன் அநிருத்தனை விடுதலை செய்வதற்காகக் குன்றெடுத்தோனாகிய கண்ணன் குடத்தின் மீதாடியது 'குடக்கூத்து' எனப்பட்டது. இதுகுறித்து விளக்கும் உரையாசிரியர்,

குடத்தாடல் குன்றெடுத்தோ னாடலதனுக்
கடைக்குட வைத்துரைப் பாய்ந்து

என்று குறிப்பிடுவார்.

படைகளை இழந்து அரக்கர்கள் தோற்க ஆறுமுகன் வெற்றிக்குடை பிடித்தாடிய நிகழ்வு 'குடையாடல்' கூத்தாகும்.

ஆறுமுகத் தோனாட் குடைமற்றதற்குப் பாய்ந்தன
வாறாமெனில்

எனக் குடையாடல் குறித்து அடியார்க்குநல்லார் விளக்கம் தருவார்.

'பேடியாடல்' எனப்படுவது, தன் மகனை விடுவிக்கவேண்டிக் காமன் பேடி வடிவில் அனைவரும் வியக்க ஆடிய நிகழ்வாகும். இதுவே,

காமன தாடல் பேடாட லதற்குறுப்பு
வாய்மையி னோரா யினுள்ளும்

என விளக்கப்பெறுகிறது.

'மரக்கால் கூத்து' என்னும் கூத்தானது அரக்கர்கள் ஏவிய பாம்பு, தேள் போன்ற கொடிய பூச்சிகளைத் தாக்கி அழிக்க ஏதுவாக மரக்கால் கொண்டு கொற்றவை ஆடிய நிகழ்வு ஆகும். இதுவே,

> மாயவ னாடன் மரக்கா லதற்குறுப்பு
> நாமவனாயிற் சொலுங் காணாங்கு

எனப்படுகிறது.

'பாவையாடல்' எனப்படுவது அவுணர்களின் போர்க்கோலம் ஒழிவதற்காகத் திருமகள் ஆடிய மருட்கூத்தினை அடியொற்றிய நிகழ்வாகும். இதனை,

> பாவை திருமக ளாடிற் றதற்குறுப்
> போவம லொன்றுடனே யொன்று

என்பர்.

மாயவன் மல்லன் வடிவமெடுத்து வாணாசுரனை எதிர்த்துக் கொன்ற நிகழ்வினைச் சித்திரிப்பது 'மல்லாடல்' என்னும் நிகழ்வாகும். இதனையே,

> நெடியவனாடிற்று மல்லாடன் மல்லிற்
> கொடியாலுறுப் போரைந்தாம்

என்று விளக்குவர்.

'கடையம்' என்னும் கூத்தானது இந்திரனின் மனைவியான அயிராணி வயலில் உழவனின் மனைவி உருவில் ஆடிய நிகழ்வாகும். இதுவே,

> கடைய மயிராணி யாடிந்த நதனுக்
> கடைய லுறுப்புக்கு களாறு

என விளக்கப்படுகிறது.

இவ்வாறு நடத்தப்பெற்ற பதினோரு ஆடல்களும், நாடகக் கூறுமிக்க பாத்திரப் படைப்புகளையும், கலை நயத்தையும் வெளிப்படுத்தி நின்ற நிலையும், அவை தனித்தனிக் கதைக் காட்சிகளாக விளங்கி நின்ற நிலையும் தமிழ் நாடகக் கலையின் மேம்பட்ட வளர்ச்சிப் போக்கை எடுத்துக்காட்டுவதாக உள்ளன.

நாடகக் கூறுகள்

நாடகக் கூறுகளில் தலையாயது பல்வேறு உணர்ச்சிக் கூறுகளையும், அங்க அசைவுகளின் மூலம் வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதாகும். இதனை 'அவிநயம்' எனச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது. இக்குறிப்புகள் நாடகக் கலையின் ஆழமான நுணுக்கங்கள் அக்காலக்கட்டத்தில் விரிவாக அறியப்பட்டிருந்த நிலையைச் சுட்டுவதால், இவை முக்கியமானதாகக் கருதப்

படுகின்றன. 'அவிநயம்' என்பதற்குப் 'பாவகம்' எனப் பொருள் கூறுவர். இதனை, 'போலச் செய்தல்' என்னும் செயல்பாட்டோடு பொருத்திப்பார்க்கலாம். 'அவிநயம்' தொடர்பான செய்திகளை விளக்கும் முகத்தான் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் பல்வேறு கலைகள் குறித்தும் செய்திகளைத் தந்து நிற்பது சிறப்பானதாகும்.

விலக்குறுப்பு

பல்வகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்ந்து (சிலப். அரங். 13)

என்னும் பாடல்வரியில் வரும் 'விலக்கு' என்பதற்கு 'விலக்குறுப்பு' எனப் பொருள் தருவார் அடியார்க்குநல்லார்.[35] வேந்து விலக்கு, படை விலக்கு, ஊர் விலக்கு என்னும் விலக்குக்களாகிய பாட்டுகளுக்கு உறுப்பாய் வருவது என்றும், தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விலக்கியும் அக்கதையை நடத்தியும் முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாகியது என்றும் பொருள்படும்.[36] அவை பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதம் எனப் பதினான்காக விரியும்.

நாடகத்தன்மை (பொருள்)

'பொருள்' எனப்படுவது நான்கு வகைப்படும். அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்பதே அவை. இவற்றின் பயன்பாடு கூடியும், குறைந்தும் பயின்று வருவதுண்டு. இவை நான்கும் இடம்பெறின் 'நாடகம்' எனவும், முதல் மூன்று இடம்பெறின் 'பிரகரணப் பிரகரணம்' எனவும், அறம் பொருள் என்பன மட்டும் இடம்பெறின் 'அங்கம்' எனவும் பெயர் பெற்றமையும். இது நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மையைக் குறிக்கும் செய்தியாகும்.

நாடகக் கதைப்பொருள் .(யோனி)

'யோனி' எனப்படுவதும் நான்கு வகைப்படும் தலைவனாக உள்ளதோர் பொருள் மேற்செய்தலும், இல்லோன் தலைவனாக உள்ளதோர் பொருண்மேற் செய்தலும், உள்ளோன் தலைவனாக இருப்பதோர் பொருண்மேற் செய்தலும் இல்லோன் தலைவனாக இல்லதோர் பொருண்மேற் செய்தலும்[37] எனப் பாகுபட்டுவரும். இது கதைப்பொருள் தொடர்பான குறிப்பிடத்தக்க செய்தியெனலாம்.

---

35. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 81.
36. ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், சிலப்பதிகார உரை, ப. 53.
37. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 82.

நாடகக் கதைமாந்தர் (விருத்தி)

'விருத்தி' எனப்படுவது நான்காகப் பயின்று வரும். அவை சாத்துவதி, ஆரபடி, கைசிகி, பாரதி என விரியும். இவற்றுள் சாத்துவிதி எனப்படுவது அறம் பொருளாகத் தெய்வ மானிடர் தலைவராக வருவது. ஆரபடி என்பது பொருள் பொருளாக வீரராகிய மனிடர் தலைவராக வருவது. பாரதியென்பது கூத்தின் தலைவனாக நடன், நடிபொருளாகக் காட்டியும் உரைத்தும் வருவது.[38] இது பாத்திரப் படைப்பு குறித்த குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

நாடக வளர்ச்சி நிலை (சந்தி)

'சந்தி' எனப்படுவது ஐந்து வகையாகப் பயின்று வரத்தக்கது ஆகும். அவை முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல், என்பனவாகும்.[39] இது கதையின் வளர்ச்சி நிலைகளை விளக்கும் செய்தியாகும். நாடகத்தின் வடிவமைப்பு நிலையும் இதில் அடங்கி வருகிறது. 'முகம்' என்பது ஏழு வகைப்பட்ட உழவனாற் சமைக்கப்பட்ட பூமியுள் இட்ட வித்து பருவம் செய்து முளைத்து முடிவது போல் உள்ளது.[40] இது தொடக்க நிலையாகக் கருதத் தக்கது. அங்ஙனம் முளைத்தல் முதலாய் இலை தோன்றி நாற்றாய் முடிவது போல்வது,[41] 'பிரதிமுகம்' எனப்படும். இது நாடகக் கதை வளர்ச்சியைக் குறிக்கும் நிலையாகும். 'கருப்பம்' எனப்படுவது, 'அந்நாற்று முதலாய் கருவிருந்து பெருகித் தன்னுட் பொருள் பொதிந்து கருப்பமுற்றி நிற்பது போல்வது'.[42] இது நாடகத்தின் உச்சக்கட்ட நிலையைக் குறிப்பதாகும். 'விளைவு' என்று குறிப்பிடப் பெறுவது, 'கருப்ப முதலாய் விரிந்து கதிர் திரண்டிட்டுக்காய் தாழ்ந்து முற்றி விளைந்து முடிந்துபோவது'.[43] இது கதை வீழ்ச்சியைக் குறிப்பதாகும். அதாவது கதையின் முடிவுக்குப் பொருளை அறுத்துப் போரிட்டுக் கடாவிட்டுத் தூற்றிப் பொலி செய்து கொண்டு போய் உண்டு மகிழ்வது போலது'.[44] நாடக முடிவினைக் குறிக்கும் நிலையே இது. பார்வையாளர் நாடக

---

38. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 82-83.
39. மேலது, ப. 83.
40. மேலது, ப. 83.
41. மேலது, ப. 83.
42. மேலது, ப. 83.
43. மேலது, ப. 83.
44. மேலது, ப. 83.

முடிவில் பெற்றுச் செல்லும் மனமகிழ்ச்சியினையும் இது குறிப்பதாக உள்ளது. ஒரு நாடகத்தின் முடிவு நல்ல தீர்வினைத் தருவதாகவும் அதனைப் பார்ப்போர்க்கு நல்விருந்தாகவும் அமைந்து நிற்க வேண்டுமென்பதே அழகாக எடுத்துச் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

நடிப்புக்கான கூறுகள்

தேர்ந்த நடிப்புக்கான பல்வகைக் கூறுகளையும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கிச் செல்வதைப் பார்க்க, தமிழ் நாடகத்துக்கான உரையாசிரியர் பங்களிப்பின் மேன்மை விளங்கும். நடிப்புச் சுவைகளும் அவற்றின் வெளிப்பாட்டுக் கூறுகளும் இவ்வகையில் விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளன. பல்வேறு சுவைகளும் குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சிகளும் தோற்றுவிக்கும் மாறுதல்களை நடிப்புக்கான அடிப்படைக் கோட்பாடாக்கிக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குகிறார்.

> ***அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தால் தோற்றுமுடம்பில்;***
> ***உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து; முகத்தின்***
> ***மிகத் தோற்றும் கண்ணில்; கண்ணின்***
> ***மிகத் தோற்றும் கண்ணின் கடையகத் தென்றவாறு***[45]

உடம்பு, முகம், கண் இவற்றில் எண்ணத்தின் பிரதிபலிப்பு ஏற்படும்போது நடிப்பு தானாக வரும் என்பதை விளக்கி யிருப்பதிலிருந்து சுவையின் நுட்பத்தையும், சிறப்புக்களையும் அக்காலக் கலைஞர்களும், பார்வையாளர்களும், ஆர்வலர்களும் ஆழமாக உணர்ந்திருந்தனர் என்பது புலனாகிறது. 'சாதி' என்னும் நாடக வகைகளான நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரகசனம், படிமம், வியாயோகம், சமவாகரம், வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகம் போன்றவைகளும் 'சுவை' என்னும் குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற 'சமத்துவம்' என்னும் நிகழ்ச்சிகளும் நாடகத்தின் முக்கியக் கூறுகளாக விளங்குகின்றன. இவையும் 'அவிநயம்' என்னும் நடிப்புக் கூறோடு தொடர்புடையனவேயாகும்.

ஒன்பான் சுவைகளான வீரம், அச்சம், இழிவு, அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகை, நடுவுநிலை மற்றும் உருத்திரச் சுவை போன்றன அவிநயங்களில் பயின்று வருமாற்றைச் செம்மையாக உரையாசிரியர் விளக்கிச் செல்வார்.

---

45. *சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 83.*

சுவை	உடலியங்கு நிலை
வீரம்	முரித்த புருவம், சிவந்த கண், பிடித்த வாள், கடித்த வயிறு, மடித்த உதடு, சுருட்டிய நுதல், பகைவரை வீழ்த்தும் திறன்.
அச்சம்	ஒடுங்கிய உடம்பு, நடுங்கிய நிலை, அலங்கிய கண், கலங்கிய உளம், கரந்து வரலுடைமை, கையெதிர் மறுத்தல், பரந்த நோக்கம்
இழிவு	இடுங்கிய கண், எயிறு புறம் போதல், ஒடுங்கிய முகம், முளுற்றாக்கால், சோர்ந்த யாக்கை, சொன்னிரம்பாமை
அற்புதம்	சொற்சோர்வுடைமை, சோர்ந்த கை, மெய்ம்மயிர் குளிர்ப்பது, வியத்தக வுடைய, நெய்தியமைத்தல்
இன்பம்	தூவுள்ளறுத்த வடிவும் தொழிலும், காரிகை கலந்த கடைக்கண், மூரன் முறுவல், சிறுநிலா அரும்பல், மலர்ந்த முகம்
அவலம்	கவலையோடு புணர்ந்த கண்ணீர் மாரி, வாடிய நீர்மை, வருந்திய செலவு, பீடழி இடும்பை, பிதற்றிய சொல்
நகை	மிகைபடு நகை, கோட்டியமுகம், விட்டு முரி புருவம்
நடுவுநிலை	மறந்தரு நெஞ்சம், மாறிய விழி, பிறழ்ந்த காட்சி, நீங்கிய நிலை, கலக்கமொடு புணர்ந்த நோக்கம்
உருத்திரச்சுவை	கைபிசையா, வாய்மடியா, கண்சிவவா, வெய்துயிரா, மெய்குலையா நிலை

நடிப்பு முறைமை – 'போலச் செய்தல்'

'போலச் செய்தல்' என்னும் செயல்நிலையில் அமையுமாறான 24 வகை அவிநயக் குறிப்புக்களும் காணக்கிடக்கின்றன. அவை வெகுண்டோனவிநயம், ஐயமுற்றோனவிநயம், மடியினவினயம், களித்தோனவிநயம், உவந்தோனவிநயம், அழுக்காறுடையோன் அவிநயம், இன்பமொடு புணர்ந்தோனவிநயம், தெய்வமுற்றோன் அவிநயம், ஞஞ்ஞையுற்றோனவிநயம், சிந்தையிடம்பட்டோன் அவிநயம், துஞ்சாநின்றோனவிநயம், இன்றுயிலுணர்ந்தோன் அவிநயம், செத்தோனவிநயம், மழைபெய்யப்பட்டோனவிநயம், பனித்தலைப்பட்டோனவிநயம், உச்சிப்பொழுதில் வந்தோன் அவிநயம், நாணமுற்றோனவிநயம், வருத்தமுற்றோனவிநயம், கண்ணோ ஒற்றோனவிநயம், தலைநோவுற்றோனவிநயம், அழற்றிறம்பட்டோனவிநயம், சீதமுற்றோனவிநயம், வெப்பின் அவிநயம், நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் ஆகியனவாகும். இவை ஒவ்வொன்றும் நிகழ்த்திக் காட்டப்பெறும்போது நடிகன் எவ்வாறு எதையொத்து நடிக்க வேண்டும் என்ற குறிப்பும் தரப்பட்டுள்ளது.

மேலும் உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச் சொல் போன்ற மேடையொலிக் குறிப்பும் உணர்த்தப் பெற்றுள்ளன. இவற்றை நெஞ்சொடு கூறல், கேட்போர்க்கு உரைத்தல், தானே கூறல் என்றும் கூறலாமென்பர்.[46] சொல் வகையானது சுண்ணம், சுரிதகம், வண்ணம், வரிதகம் என முறையே 4, 8, 12, 16 அடிகளைக் கொண்டு வருமாறு அமையுமென்ற செய்தியும் கூறப்பட்டுள்ளது. வரி, சேதம் ஆகியன பொதுவான செய்திகளாக விளங்குகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட பதினான்கு கூறுகளும் நாடகத்திற்கேயுரிய விலக்குறுப்புக்கள் என்ற நிலையில் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி மற்றும் வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க படிநிலை களாகும்.

வேத்தியல், பொதுவியல் மரபு

நேர்த்தியான அரங்கு குறித்த செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் அறிமுகம் செய்துள்ளது. தெருக்களிலும் வயல்வெளிகளிலும் மணற் பரப்பிலும் நாடகம் நடந்த நிலைமாறி அடைப்பு அரங்கிற்குள் (Closed stage) வந்த நிலையினைச் சிலப்பதிகாரம் சுட்டிச் செல்வது தமிழ் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். தமிழ் நாடகம் குறிப்பிட்ட பார்வையாளருக்காக உயர்ந்த மேடையில் வெளிப்பட்டிருப்பதென்பது அரங்க வளர்ச்சியையே காட்டுகிறது.

---

46. இரா. குமாரவேலன், மு.சு.க. ப. 240.

> வலக்கால் வைத்தேறி அரங்கத்து (சில. அர. 131)

என்ற பாடல் வரி அரங்கு குறித்தும், அதனைப் புனிதமாகக் கருதி வணங்கி மேலேறும் செய்தியையும் வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வகை நிகழ்வுகள் பொதுமக்களுக்கெனத் தனியாகவும், அரசர்க்கெனத் தனியாகவும் நடத்தப்பெற்றுள்ளன. அரசர்க் கெனத் தனியாக நடத்தப் பெற்ற நிகழ்வு 'வேத்தியல்' எனவும் பொது மக்களுக்காகத் தனியாக நடத்தப்பெற்ற நிகழ்வு 'பொதுவியல்' எனவும் அறியப்பெற்றுள்ளது.

> சுடுமண் ஏறா வடுநீங்கு சிறப்பின்
> முடியர சொடுங்குங் கடமனை வாழ்க்கை
> வேத்தியல் பொதுவிய லெனவிரு திறத்து
> மாத்திரை யறிந்து மயங்கா மரபின் (சில. 14. 146-49)

தேர்ந்த அரங்கு

நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகள் குறித்து அறியத்தரும் சிலப்பதிகாரம் அது நடத்தப்பெறவேண்டிய முக்கிய இடமான அரங்கு குறித்தும் அதன் உரையாசிரியர் வழி அறியப்படுத்து கிறது. 'தலைக்கோலித் தானம்' (சில. 3:3) என்னும் நிகழ்வானது கூத்து/நாடகம் நிகழ்வதற்கு முன்பாகத் தொடக்கத்தில் தலைக்கோல் ஒன்றை நிறுவி வைக்கும் பழங்கால மரபாகும். தலைக்கோல் என்பது, புகழ்மிக்க மன்னர்கள் போரில் வெல்லப் பட்டால் அவர்தம் குடைக்காம்பை எடுத்து வந்து அதனின்றும் செய்யப்படுங்கோல். இதனை இந்திரன் மகன் சயந்தனாக எண்ணிப் புண்ணிய நதிகளின் நீரைப் பொற்குடங்களில் முகந்து வந்து நீராட்டி மலர் மாலைகள் சூட்டி, மந்திர விபூதியால் பூசித்து ஆடலாசிரியன் உள்ள அரங்கில் வைப்பது மரபு.[47]

அரங்கானது ஏழுகோல் அகலமும், எட்டுக்கோல் நீளமும், ஒரு கோல் குறட்டுயரமும் உடையது. கூத்துமேடையின் மீது தூண்களை நாட்டி உத்தரப் பலகைகளைப் பற்றி அரங்கை நிர்மாணித்தனர். ஒரு கோல் எனப்படுவது உத்தமன் கைப் பெரு விரலில் கொண்ட மூங்கில் கோல் என்னும் அளவாகும். எட்டு அணு ஒரு தேர்த்து; எட்டு தேர்த்து ஒரு இம்மி; எட்டு இம்மி ஒரு எள்ளு; எட்டு எள்ளு ஒரு நெல்லு; எட்டு நெல்லு ஒரு பெருவிரல் என்ற அளவுகோலில் இது அமைந்து வந்துள்ளது. அரங்கப் பலகைக்கும் உத்தரப் பலகைக்கும் இடையேயான உயரம் 4 கோல் (16 அடி)யாக இருத்தல் சிறப்பாகும். அரங்கத்திற்கு

---

47. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 100.

உள்ளே போகவும், வெளியே வரவும் இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன. அவை 'வருவாயில்', 'செல்வாயில்' என அறியப்பெற்றன. ஒப்பனை அறை (குடிஞைப்பள்ளி), அரங்கம், மன்னர் அமரும் அவை, மக்களுக்கான அமர்விடம் யாவும் இடம் பெறல் வேண்டும். நிழல்படாத அரங்கத்தூணும் அமைக்கப்பட்டு, அழகிய சித்திர வேலைப்பாடமைந்த முத்து மாலைகள் தொங்க விடப்படவேண்டும். ஒரு முகவெழினி, பொருமுகவெழினி, கரந்துவரலெழினி என்பவை இடத்தூண், இருவலத் தூண் மற்றும் மேற்கட்டு ஆகிய இடங்களில் கட்டப்பட வேண்டும். இச் செய்திகள் சிலப்பதிகாரம் அறியத் தரும் தேர்ந்த அரங்கிற்கான குறிப்புகளாக உள்ளன.

நாடகம் நிகழும் தலைமை இடம் 'நாயகப்பத்தி' எனவும் நடிகர்கள் தங்குமிடம் 'கண்ணுளர் குடிஞைப்பள்ளி' எனவும் அறியப்பெறும். நாடகமாடும் இடத்திற்குக் 'களரி' என்ற பெயரும் உண்டு. அரங்கில் பெரிய நிலை விளக்குகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன. ஆடுவார் நிழல் அரங்கில் படியாதவாறு அவை அமைக்கப் பட்டன. கூத்து, ஆடல் காண்போர்களின் இருக்கை 'அம்பலம்' என்றறியப் பெற்றது. கூத்து நடைபெறும் போது ஆடுவார், பாடுவார், ஆட்டி வைக்கும் ஆசிரியர், இசைக்கருவியாளர் ஆகியோர்க்குத் தனித்தனி இடங்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன.[48]

நாடகம் தொடங்குவதற்கு முன்பாக 'அந்தரக் கொட்டு' என்னும் கூத்து ஆடப்படுவது வழக்கமாக இருந்தது. மக்களின் மனத்தைக் கவர்வதற்காகவும் கூட்டத்தினைக் கூட்டுவதற்காகவும் இது நிகழ்த்தப்பட்டதாகக் கூறுவர்.[49]

அமைவிடம்

நாடக அரங்கு அமையத்தக்க இடம் குறித்த செய்தி கூட சிலப்பதிகார உரையாசிரியரால் தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது.

> நாடிய அரங்கு சமைக்குங் காலை
> தேவர் குழாமும் செவித்த பள்ளியும்
> புள்ளின் சேர்க்கையும் புற்றும் நீங்கிப்
> போர்க்கள யானை புரை சாராது
> மாவின் பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது
> செருப்புக இடமும் சேரியும் நீங்கி
> நுண்மை உணர்ந்த திண்மைத் தாகி

48. சிலம்பு. உவே.சா. பதிப்பு, அடியார்க்குநல்லார் உரை, 3: 130.
49. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 102.

மதுரச் சுவைமிகூஉ மதுரநாறித்
தீரா மாட்சி நிலத்தொடு பொருந்திய
இத்திறத்தாகும் அரங்கலுக்கு இடமே[50]

மேற்கூறிய செய்தி, அரங்கு குற்றமற்ற இடத்தில் அமைக்கப்பெற வேண்டுமென்பதை வலியுறுத்துகிறது. தெய்வத்தானம், பள்ளி, அந்தணர் இருக்கை, கூபம், குளன், கா முதலாக உடையன நீங்கி இருத்தல் சிறப்பென உரைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் மண் மதுரம் உடையதாக, சுவை மிக்கதாக விளங்குதல், களித்தரை, உவர்த்தரை, ஈளைத்தரை, பொல்லாச் சாம்பல் தரை, பொடித் தரை எனச் சொல்லப்பட்டன ஒழிந்த தரையாதல், ஊரின் நடுவே தேரோடும் வீதிகள் எதிர்முகமாக இருத்தல் முதலியன நாடக அரங்கிற்கும் ஏற்ற இடமாகக் கருதப்படும் என்ற குறிப்பும் அரங்கு அமையும் மண்குறித்த சிந்தனையைத் தூண்ட வல்லதாக உள்ளது.

சிலப்பதிகாரம் சொல்கின்ற செய்திகளும், அது அமைத்துக் கொண்டுள்ள நாடகக் கூறுகளும் அக்காலக்கட்டத்தில் தமிழ் நாடகம் குறித்த மேம்பட்ட சிந்தனை இருந்துள்ள நிலையையே காட்டுகிறது. நாடகத்திற்கெனத் தனி இலக்கியம் தோற்றம் பெறாத வேளைகளில் தமிழ் நாடகத்திற்கான கூறுகளைப் பிற வடிவங்களோடு இணைத்து வழங்கும் உத்தியினைக் காப்பிய ஆசிரியர் மேற்கொண்டிருப்பது நாடகம் எந்த வடிவத்தோடும் இயைந்து வெளிப்பட்டமையவல்ல கலையென்பதை மீண்டும் உறுதிப்படுத்துவதாய் உள்ளது. இதனாலேயே, 'இசைக்கலையும் நாடகக்கலையும் தமிழ் நாட்டில் தொடர்பு பெற்று வளர்ந்து வந்தமைக்கும் இது ஒரு புதுமலர்ச்சி பெற்றமைக்கும் ஆதாரமான ஒரே மூலநூல் சிலப்பதிகாரம்' என்பர்.[51]

சிலம்பினைத் தொடர்ந்து வந்த மணிமேகலை என்னும் மங்கையர் காப்பியமும் கூத்து வடிவிலான நாடகம் குறித்த பல செய்திகளை நவில்வதைக் காணமுடிகிறது.

நாடகம் கண்டு பாடற் பான்மையில் கேள்வி இன்னிசை கேட்டு
(ம.மே. 25: 82-83)

... காண நல்லரங்கேறி ஆடலும் பாடலும் அழகுங்காட்டி
(ம.மே. 18: 103-109)

கூத்தியல் பறிந்த கூத்தியர் மறுகும் (ம.மே. 28: 26)

---

50. சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்குநல்லார் உரை, ப. 113.
51. மு. அருணாசலம், தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை, ப. 122.

ஆடல் கூத்தினோடு அவிநயம் தெரிவோர்
நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர் (ம.மே. 19: 79-80)

போன்ற செய்திகள் சங்க காலத்தில் வழக்கிலிருந்த கூத்து வடிவத்தின் வளர்ச்சி நிலையினைச் சுட்டுவதாகக் கருதலாம். மேலும் சிலம்பு குறிப்பிடும் 'எழினி' என்னும் சொல்லாட்சி இத்துறவுக் காப்பியத்தில் இடம்பெற்றுள்ள செய்தி மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும்.

பொருமுகப் பளிங்கின் எழினி வீழ்த்துத்
திருவின் செய்யோன் ஆடிய பாவை (ம.மே. 53-4)

இது ஆடரங்கின் செயல்பாடு இக்காலக்கட்டத்திலும் இருந்து வந்துள்ள நிலையையே எடுத்துக்காட்டுகிறது எனலாம்.

பதினெண்கீழ்க்கணக்கின் பதிவுகள்

கவின்கலைகளைக் கண்ணால் காண்பதும், அறிந்து துய்ப்பதும் சமணர்களுக்கு ஒத்துவராத ஒன்றாக இருந்த போதிலும் நாடகத்தின் வேறுபட்ட வடிவங்கள் குறித்த செயல்பாட்டுப் பதிவுகளை இச்சமண இலக்கியங்கள் மேற்கொண்டுள்ள தன்மை தமிழ் நாடகம் கொண்டிருந்த ஆளுமையை நன்கு புலப்படுத்துவதாக உள்ளது. எனினும் அவை குறித்த பதிவுகளில் சமணர்களின் உளப்பாங்கு வெளிப்பட்டு நிற்பதால் கலைகளின் எதிர்மறையான விளைவுகளைச் சுட்டுவனவாக அவை அமைந்து வருவதைக் காண முடிகிறது.

பாடகஞ் சாராமை பாத்திலார் தாம் விழையும்
நாடகஞ் சாராமை நாடுங்கால் – நாடாம்
சேர்ந்தாற் பகைபழி தீச்சொல்லோ சாக்காடோ
தீர்ந்தாற் போல் தீராவாம் (ஏலா. 25)

என்ற ஏலாதிப்பாடல் அறிவுடையோர் விரும்பும் கலையாக நாடகக் கலை இல்லை எனச் சுட்டுகிறது.

கூத்தனாக் கொண்டு குறைநீ உடையையேல்
ஆட்டுவித் துண்ணிலும் உண்

என்னும் கைந்நிலைப் பாடலும் (42: 1)

நீத்துநீர் ஊனவாய்ப் பாண நீ போய்மொழி
கூத்தாடி உண்ணினும் உண்

என்னும் ஐந்திணை எழுபது (43) பாடலும் கூத்தாடிகள் நாடோடி களாக வாழ்ந்து வந்த செய்தியை நயம்பட உரைக்கின்றன.

ஆடுகளம் குறித்த செய்திகளையும் பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் பகர்கின்றன.

விளியாதான் கூத்தாட்டுக் காண்டலும் (திரி. 10)

ஆடா அரங்கினுள் ஆடுவான் (திணைமாலை. நூற். 129)

அரங்கில் மேல் ஆடுநர் போல (ஏலா. 24)

போன்றன இவ்வகைச் செய்திகளாகும்.

அரங்கின் மேல் ஆடும் நடிகரின் கண்ணளவு குறித்த செய்தியினை,

வாளொடு கூத்தியர் கண்போல் தடுமாறும்
தாளாளர்க் குண்டோ தவறு (நான்மணி. 84)

என்ற பாடல்வரி தெளிவுபடுத்துகிறது.

பெருங்கதை குறிப்பிடும் குறுங்கதைக் கூத்து

நாடகக் குழுக்கள் மூலமாகக் கதை தழுவிய கூத்துக்கள் நடத்தப்பட்டதற்கான அரிய குறிப்புகளைப் பெருங்கதை தருகிறது. மேலும், கோயில் நாடகக் குழுக்கள் குறித்த செய்தியின் மூலம் வழிபடும் தலங்களில் கடவுளை மகிழ்விக்கவும் கடவுளர்க்குத் தங்கள் மன உணர்வுகளைத் தெரியப்படுத்தவும் கதை தழுவிய கூத்துக்களை குழுக்கள் மூலம் மக்கள் நடத்திக் காட்டிய நிலையை அறிய முடிகிறது.

வாயில் கூத்தும் சேரிப்பாடலும்
கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகவே (பெரு. 1:37. 88-89)

என்னும் இப்பாடல் வரிகள் பாடல், கூத்து ஆகியவற்றை வேறு வேறாகப் படம்பிடித்துக் காட்டுவது குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சி நிலையாகும். 'கூத்து' என்பது ஆடலையும் (நாட்டியம்), 'நாடகம்' என்பது கதை தழுவிய கூத்தையும் குறிப்பதாகக் கொண்டால் கூத்தாடும் குழுக்கள், இன்னிசைக் குழுக்கள், நடித்தற்குரிய நாடகக் குழுக்கள் எனத் தனித்தனிக் குழுக்கள் இருந்ததாகக் கொள்ளலாம் என்னும் அறிஞர் கூற்றுக்கிணங்க[52] இதனை மேம்பட்ட செயல்பாட்டு நிலையாகக் கருதலாம்.

---

52. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 114.

சிந்தாமணி தரும் நாடகக் காட்சிகள்

கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டையொட்டியதாகக் கருதப் பெறும் சீவகசிந்தாமணி காப்பியமும் நாடகம் குறித்த சொல்லாட்சியும் பிற குறிப்புகளும் அறியத் தருகின்றது.

> **அவனது சரிதையெல்லாம்**
> **தாருடை மார்பன் கூத்துத்தான் செய்து**
> **நடாயினானே...** *(சீ.சி. 2573)*

இப்பாடல் வரிகள் தனிமனித வாழ்க்கை வரலாறுகளைக் கூத்து வடிவில் அரங்கேற்றிய நிலையை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன.

'அனங்கமாலை' எனும் பாத்திரப் படைப்பானது நாடக மடந்தையாகவே ஆக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

> **ஆடவர் மனங்கள் என்னும் அரங்கின்மேல்**
> **அனங்க மாலை ஆடினாள்** *(சீவக. 683)*

என்னும் பாடல்வரி இதனைக் காட்சிப்படுத்துகிறது. மேலும் பதுமையார் இலம்பகத்திலும் தனி நாடகக் காட்சி இடம்பெற்று வருவதான குறிப்பு கிடைக்கிறது.

> **பண்கனி யப்பருகிப்பய னாடகம்**
> **கண்கனி யக்கவர்ந் துண்டுசின் னான்செய** *(சீவக: 230)*

சீவகசிந்தாமணியில் 'எந்திர எழினி' என்ற சொல் பயின்று வருவது அரங்கத் திரையின் மேம்பட்ட நிலையையே காட்டுகிறது. இயங்குநிலையான வகையில் சித்திரைச் சீலைகள் எந்திர இயக்கத்தால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். மேலும்,

> **நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பான்**
> *(சீவக: 672)*

> **நாடகம் இயற்றுகின்றார்** *(சீவக: 2598)*

> **நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கினார் கண்கள் சூன்றும்**
> *(சீவக: 2989)*

போன்ற வரிகளில் பயின்றுவரும் நாடகம் என்ற சொல்லாட்சி கண்கள் காமுறும் வண்ணம் களிப்பூட்ட வல்ல கலையாக நாடகம் விளங்கிய நிலையையே சுட்டுகிறது. சமணர்கள் நாடகக் கலையை ஓரங்கட்டியிருந்தபோதிலும் அக்கலை குறித்த செய்திகளை எதிர்மறையாகவேனும் பதிவுசெய்துள்ள நிலை தமிழ் நாடகத்தின் தாக்கத்தினையே காட்டுவதாய் உள்ளது எனலாம்.

பாடலிசை

பல்லவர் காலத்தில் தழைத்தோங்கிய சைவ, வைணவ சமயப் பக்திப் பாடல்கள் கூட இசைக் கலையையும், கூத்துக் கலையையும் வளர்க்கும் உரம் கொண்டிருந்ததாகக் குறிப்பிடுவர்.[53] நாயன் மார்களின் எட்டுத் திருமுறைகளும் ஆழ்வார்களின் நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தமும் கூத்து, நடம், நாடகம் குறித்த செய்திகளைக் கொண்டுள்ளன.[54]

வலம் வந்த மடவார்கள் நடமாட
முடிவதிர மழையென்றஞ்சிச்
சிலமந்தி அமைந்து மரமேறி
முகில்பார்க்கும் திருவையாறே
(சம்பந். தேவா. பதி. 130: 1)

என்னும் பாடலும்,

பண்ணிய நடத்தொடு இசைபாடும் அடியார்கள்
நண்ணிய மனத்தின் வழிபாடுசெய் நள்ளாறே
(சம்பந். தேவா. ப. 169)

என்ற பாடல் வரிகளும்,

பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும் பண்பா போற்றி
(திருநாவு. தேவா)

என்ற பாடல் வரியும் குறிப்பிடும் செய்திகள் பாடலும் ஆடலும் பரமனை இன்புறுத்தவல்லன என்ற கொள்கை, தேவார ஆசிரியர் காலத்தில் வலுப்பெற்றமைந்தமையை வலியுறுத்தும்.[55]

நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து நான் நடுவே
வீடகத்தே புகுந்திடுவேன் மிகப்பெரிதும் விழைகின்றேன்
(திருவாச. திருச். 11)

நகவே தகும் எம்பிரான் என்னை
நீ செய்த நாடகமே *(திருவாச. திருச். 10)*

கோனாகி யான் எனதென் றவரவரைக் கூத்தாட்டு
வானாகி நின்றாயை *(திருவாச. திருச். 15)*

போன்ற திருவாசகப் பாடல் வரிகள் நாடகம், கூத்து மற்றும் நடிகர் குறித்த குறிப்புகளைத் தந்து நிற்பது சமய இலக்கியங்கள் கூட நாடகக்கலையைக் கரம் பற்றிச் சென்றுள்ள கதையை வெளிச்சமிடுகின்றன.

---

53. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 117.
54. மேலது, ப. 117.
55. மேலது, ப. 118.

நாலாயிரத் திவ்வியப்பிரபந்தமும் ஆடல், பாடல் குறித்துப் பல செய்திகளைத் தருகின்றது.

ஆடிப் பாடி அரங்காவோ என்றழைக்கும் (நாலாயிர. 659)

என்னும் குலசேகரப் பெருமாள் பாடலும்,

குடங்கள் எடுத்தேற விட்டுக் கூத்தாட வல்ல
எங்காவே (நாலாயிர. 188)

என்னும் பெரியாழ்வார் பாடலும் இவ்வகையிலமைந்தனவாகும். மேலும்,

நடம் பயின்றாடுகின்றார் (நாலாயிர. 602)

நடந்தும் பறந்தும் குனிந்தும்
நாடகம் செய்கின்றனவே (நாலாயிர. 3131)

போன்ற வரிகள் நாடக அரங்கில் நடைபெறும் காட்சிப் படிமச் சித்திரிப்பினை விளக்குமாறும் அமைந்துள்ளன.

இவ்வாறு மொழி வேறு கலை வேறு என்றில்லாமல் மொழியைச் சார்ந்து நாடகக் கலையும், நாடகக் கலையைச் சார்ந்து தமிழ்மொழியும் வளர்ந்து வந்துள்ள தகைமையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. தொல்காப்பியர் சுட்டும் 'நாடக வழக்கு' என்னும் குறிப்பு, தமிழ் நாடகத்தின் தொன்மையான மரபு குறித்த சிந்தனையைத் தூண்டுவதாக உள்ளது. போலச் செய்தல் என்னும் இயங்கு நிலையை அடிப்படையாகக் கொண்ட அம்மரபு தொடர்செயல்பாடாகத் தொடரும் தன்மையது என்பதையும் உணர முடிகிறது. சங்க இலக்கியங்கள் வழி நாடக வடிவங்கள் குறித்தும் அவை நடத்திக் காட்டப்பெற்ற களங்கள் குறித்தும் அறிய முடிகிறது. மேலும் சங்ககாலப் புலவர்களே நாடகப் புலமையும் கொண்டு நாடகக் கூறுகளுடன் இலக்கியம் படைத்தளித்த நிலையைக் காண முடிகிறது. இது படைப்பு நிலையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். வேத்தியல் பொதுவியல் என இருவகை மரபுகளை அறிமுகம் செய்யும் சிலப்பதிகாரம் தேர்ந்த நிலையிலான நாடக அரங்கினை அறிமுகம் செய்வதோடு நாடகக்கூறுகள் மிகுதியாகக் கொண்ட காப்பியமாகவும் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளது. பிற்காலத்தில் உரையெழுதிய இதன் உரையாசிரியர் கூட மிகச் சிறந்த நாடகப் புலமையுடனும், சிந்தனையுடனும் நடிப்பு உள்ளிட்ட நாடகக் கூறுகளின் பல நிலைகளையும் விளக்கமாகக் கூறுவது தமிழ் நாடகக் கலையின் செழுமையைக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் செம்மொழியாம் தமிழ்மொழியின் செழுமையான கரம் பிடித்து தமிழினத்துக்கான கலையாகத் தமிழகத்தில் நாடகம் வெளிப்பட்டு வளர்ச்சி நிலை காணத் தொடங்கியது.

தமிழினம் தழுவிய நாடகப் பரவல்

கருத்தைப் போதிப்பதே கலைகளின் லட்சியம்;
கலை மக்களின் நிலையை, பண்பாட்டை,
ஒழுக்கத்தை உயர்த்துவதாயிருக்க வேண்டும்.
அவர்கள் வாழ்வுக்கும் வளர்ச்சிக்கும் துணை-
யாயிருக்க வேண்டும்; கலை வாழ்க்கைக்காகவே
- அவ்வை தி.க. சண்முகம்

தமிழ் நாடகம், மனங்களின் உணர்வுக்கு ஏற்ப மாறி வந்துள்ள நிலையில், மக்களின் வாழ்க்கையையே மையப்படுத்தத் தொடங்கிய போது அதன் வளர்ச்சிப் போக்கில் ஏற்றமும் மாற்றமும் பெறத் தொடங்கியது. மனித இனத்தைப் பற்றிச் சிந்தனை செய்யாத, மனித உணர்வுகளை உள்வாங்கிக் கொள்ளாத, மனிதனுடைய வாழ்க்கைக் கூறுகளை வெளிப் படுத்தாத எந்தக் கலையும் காலத்தால் மறக்கப்பட்டு விடும். தமிழரின் நாடகக் கலையோ தமிழினம் பற்றிய உணர்வு நிலை யிலான சிந்தனையை இழையோட விட்டு அதனடிப்படையில் வகைமை மாற்றமும், வடிவ மாற்றமும் பெற்றுக் கொள்ளும் வண்ணம் மாறிக்கொண்ட போது அது மக்கள் கலையெனும் பரிணாமம் பெறத் தொடங்கியது. சங்க இலக்கியத்திற்குள் இழையோடி, காப்பிய இலக்கியத்துக்குள் நடமாடி, தமிழ்ப் புலவர்களாலும், தொடர்ந்து அரசாண்ட மன்னர்களாலும் அரவணைக்கப் பெற்ற தமிழ் நாடகம், கால ஓட்டத்துக்கு ஏற்ப மாறிக் கொண்டு சிற்றிலக்கிய வடிவில் சிறகுகளை விரிக்கத் தொடங்கிய காலக் கட்டம் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவ்வகையில் சாமானிய மனிதனின் வாழ்க்கையைப் பற்றிக்கூடச் சிந்தனை செய்யத்தக்க வகையில் தமிழினத்தை மையம் கொண்டு தமிழ் நாடகம் வெளிப்படத் தொடங்கியது. தொடர்ந்து வட்டார அளவில் கதைகூறத் தொடங்கிய அதன் செயல்பாடு மக்களின் கதையை மக்களுக்குச் சொல்லும் வகையில் வெளிப்படலாயிற்று. தமிழினம் தழுவிய இந்நாடகப் பரவல் தமிழகத்தில் நடத்துக்கலை நிலையில் நிகழ்ந்துள்ள முக்கியத்துவம் வாய்ந்த வரலாற்று நிகழ்வெனலாம்.

மக்களுக்கான நாடகத் தேடல்

மக்களுக்கான நாடகம், மக்களை நோக்கிய தேடலில் மக்களை ஆள்வோரின் அரவணைப்பில் கோயிற்கலையாகவும்

தொடர்ந்து வட்டார அளவில் வாழ்வியல் கலையாகவும் முனைப்புடன் ஈடுபடத் தொடங்கிய நிலையும், தமிழகத்தில் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான புதிய களங்களை உருவாக்கித் தரலாயிற்று. தமிழக மக்களின் வாழ்வியலையும், பண்பாட்டு, மரபுச் சிந்தனைகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட கலையாக நாடகம் பரிணமித்தது. ஒரே வடிவமாக மக்கள் மனத்துக்குள் ஊடுருவுதல் என்பது ஆக்கிரமிப்பு செய்வதாகவே அமையும். நாடகக் கலைக்கு இத்தகைய பண்புநிலை ஒத்துவரத்தக்கது அல்ல. எனவே மக்களுக்குப் பிடித்த வடிவங்களாக மாறி வாழத் தலைப்பட்டது தமிழ் நாடகம். நொண்டி, பள்ளு, குறவஞ்சி, கீர்த்தனை எனவும், நாட்டுப்புற நாடக மரபு சார்பு வடிவங்கள் எனவும் தமிழினத்தைத் தழுவிய பாங்கு தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டை வெளிச்சப்படுத்தியது.

கல்வெட்டில் பதிந்த கலை

கல்வெட்டுகளும் கோயிற் சிற்பங்களும் தமிழ் நாடகக் கலைக்கான பதிவு ஆவணங்களாக விளங்குகின்றன. இவ்வகையில் பல்லவர்காலக் கோயிற் சிற்பங்கள் தமிழ் நாடகத்தின் மக்கள் நோக்கிய சிந்தனையின் படிநிலைகளை எடுத்தியம்புகின்றன. மன்னராட்சியின்போது மக்களை ஒருங்கிணைக்கும் அமைப்பாக ஆங்காங்கே கோயில்கள் எழுப்பப் பெற்றன. அக்கோயில்களின் குறிப்பிடத்தக்க நடத்துக் கலையாக நாடகம் இருந்துவந்துள்ள செய்தியினைச் சிற்பங்களும், கல்வெட்டுகளும் எடுத்தியம்புகின்றன. பல்லவர் மற்றும் சோழர் காலக் கோயிற் சிற்பங்கள் மற்றும் கல்வெட்டுக்கள் கூத்து மற்றும் நடனக் கலைகளைப் போற்றும் வண்ணம் அமைந்து நிற்பதை இன்றும் காணமுடிகிறது. இராச சிம்ம பல்லவனால் கட்டப்பெற்ற காஞ்சி கயிலாச நாதர் கோயிலில் உள்ள சிற்பங்கள் இராசசிம்மனின் நடத்துக்கலையார்வத்தைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளன.[1]

பல்லவர்கால 'மத்தவிலாசம்'

பல்லவர்கால நாடகச் செயல்பாடு, தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நோக்கில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடகம், கதை தழுவி ஆக்கப்பட்டுள்ள நிலையை இங்கே காணமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரப் 'பதினோராடல்' நிகழ்வு பல மாறுபட்ட காட்சிப்படிமங்களின் தொகுப்புப் போன்றே அமைந்திருந்தது. ஆனால் பல்லவர்

---

1. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 128.

காலத்தைய படைப்பான 'மந்தவிலாசம்' என்னும் நாடகம் குறிப்பிடத்தக்க தனித்தன்மை கொண்டு விளங்கியது. பொதுவாக இக்காலத்தில் மன்னர்கள் யாவரும் நாடகக்கலை உள்ளிட்ட அனைத்துக் கலைகளின் மீதும் ஆர்வம் கொண்டிருந்தனர். பரமேச்சுரவர்மன், மகேந்திர (விக்ரம) வர்மன், நரசிம்மவர்மன், நந்திவர்மன் முதலான மன்னர்கள் நாடகங்கள்பால் காட்டி யிருந்த ஆர்வத்தினைப் பல்லவர்காலக் கல்வெட்டுக்கள் வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன.[2]

ஏழாவது நூற்றாண்டில் காஞ்சியை ஆண்டு வந்தவன் பல்லவ மன்னன் மகேந்திர விக்ரம பல்லவன். இவன் கதை வடிவில் படைத்த நாடகமே 'மத்தவிலாசம்' என்னும் 'மத்தவிலாசப் பிரகசனம்'. 'பிரகசனம்' என்பது நாடகச் சுவை அடிப்படை யிலான பெயராகும். இது நகைச்சுவையைக் குறிப்பதாக அமைந்து வருகிறது. அக்காலக்கட்டத்தில் நிலவிய சமயக் கருத்து மோதல்கள் இந்நாடகத்தில் பிரதிபலிக்கின்றன. காபாலிகம், பாசுபதம், பௌத்தம், சமணம் என்ற மதங்களைப் பற்றிய கருத்துக்கள் இந்நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன. மது அருந்திய மனிதர்களின் மனநிலைக் குழப்பமும் இந்நாடகத்தில் இழையோடுகிறது. சைவத்தின் மேன்மை ஆங்காங்கே பளிச்சிட்டு நிற்கிறது.

'மத்தவிலாசம்' நாடகக் கதை இப்படி நகர்கிறது. மண்டை ஓட்டைத் திருவோடாக வைத்துக் கொண்டு அலையும் சத்திய சோமா என்பவன் கள் குடித்தாடியபடி, மனைவி 'தேவசோமா' என்பாளுடன் தோன்றுகிறான். அவளும் மது மயக்கத்திலேயே இருக்கிறாள். தேவசோமையைச் சோமதேவி என மாற்றி அழைக்கும் விதத்தில் அவனது மயக்க நிலையை நாடக ஆசிரியர் மறைமுகமாக வெளிப்படுத்துகிறார். சத்தியசோமா சிவபெருமானைப் புகழ, தேவசோமா புத்த மதத்தை ஏளனம் செய்வதுமாகக் காட்சி நகர்கிறது. இவ்விதமாகக் காட்சி தொடருகையில் தன் கையிலிருந்த பிச்சைப் பாத்திரம் காணாமல் போனதை உணர்ந்த சத்திய சோமா தனது மனைவியோடு சேர்ந்து கொண்டு அதனைத் தேடுகிறான். தெருவில் போவோர் வருவோரை எல்லாம் மடக்கி, பிச்சைப் பாத்திரத்தைப் பற்றி வினவுகிறான். அப்போது அவ் வழியே வந்த புத்த பிக்கு ஒருவர் கையிலிருக்கும் திருவோட்டைக் கண்ணுற்று அதனைச் சந்தேகத்துடன் பார்க்கிறான். புத்த பிக்குவின் திருவோடு துணியால் மறைக்கப்பட்டிருந்த நிலை

---

2. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 122.

அவனது சந்தேகத்தை மேலும் வலுவாக்குகிறது. புத்தபிக்கு தப்பித்து ஓட, தனது நிலையைச் சைவ யோகி ஒருவரிடம் எடுத்துக்கூறி முறையிடுகிறான். அவரோ, நீதிமன்றத்தை நாடுமாறு அவனுக்கு அறிவுறுத்துகிறார். 'மத்தவிலாசம்' நாடகத்துக்கான மொழி பெயர்ப்பினை மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி செய்துள்ளார். கள்ளுக்கடைக்கு ஒப்பாக யாகசாலையைக் குறிப்பிட்டுப் புனையப் பெற்ற நாடகக் காட்சி இப்படி அமைகிறது.

கபாலி: ஆமாம். ஆமாம். அதோ அந்தக் கள்ளுக்கடையைப் பார். அது யாகசாலையைப் போன்று எவ்வளவு அழகாகக் காணப்படுகிறது. கடையின் பெயரைத் தாங்கி நிற்கும் கம்பம், யாகசாலையில் உள்ள யூபஸ் தம்பம் போல் காட்சியளிக்கிறது. கள் குடிப்போர் யாகசாலையில் உள்ள பிராமணர் போல் காணப்படுகிறார்கள். கள் கலயங்கள் சோம பானத்தை வைக்கும் பாத்திரங்கள் போல் இருக்கின்றன. அங்கு விற்கப்படும் சுவையுள்ள மாமிசங்கள் யாகத்தில் இடப்படும் ஆகுதிகள் போல் காணப்படுகின்றன. குடிகாரர்களின் வெறிப்பேச்சு, யஜுர் வேதத்தில் யஜுஸைப் போல இருக்கிறது. அவர்கள் பாடும் பாட்டுகள் சாமகானத்தை ஒத்திருக்கின்றன. கள்ளை முகந்து எடுக்கும் அகப்பை தீயில் நெய் சொரியும் கரண்டி போல இருக்கிறது. குடி வேட்கையே யாகாக்கினி போலும். கள்ளுக்கடைக்காரன் /யாகத்தை நடத்தும் எஜமானன் போலக் காணப்படுகிறான்.[3]

இப்படியாகக் கடுமையான வாதங்களை நாடகாசிரியர் நாடகத்தில் முன்வைத்திருப்பது நாடக அமைப்பு மாற்றத்திற்கும், கருத்தியல் கோட்பாட்டு முறைமைக்கும் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பு நல்கத் தக்கதாகும். அச்சில் சுமார் 28 பக்கங்களைக் கொண்டு நான்கு காட்சிகளுடன் இது அமைந்துள்ளது.

நாடகத்தின் முடிவினை ஆசிரியர் அமைத்துள்ள விதம் மிகவும் பாராட்டுக்குரியதாக உள்ளது. உண்மையாகவே அந்த மண்டை ஓட்டுத் திருவோடு ஏந்தியபடி பைத்தியக்காரன் ஒருவன் எதிரே தென்படுகிறான். அது தனது திருவோடு என்பதை உணர்ந்து கொண்ட சத்தியசோமா பைத்தியக்காரனிடமிருந்து அந்தத் திருவோட்டைப் பறித்தெடுக்கிறான். 'நாயிடமிருந்து தான் பறித்து வந்ததை நீ பறித்தெடுக்கிறாயே' எனப் பைத்தியக்காரன். ஏளனஞ் செய்வதாக நாடகம் முடிவு பெறுகிறது. இந்நாடகம் குறித்து மாமண்டூர் கல்வெட்டுக் குறிப்பும் செய்தி தருகிறது.

---

3. மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி, மகேந்திரவர்மன், ப. 139.

மேலும் மகேந்திர பல்லவன் 'பகவத் ஜீகியம்' என்னும் நாடகத்தை எழுதியதாகவும் தெரிகிறது. இது இராமாயண, மகாபாரதக் காப்பியங்களைக் கருவாக்கிக் கொள்ளாமல் நாடகாசிரியர் சொந்தக் கற்பனையில் உருவாக்கிய நகைச்சுவை வகையிலமைந்த நாடகமென்பர்.[4]

தமிழக நாடக வரலாற்றில் மன்னனே நாடகாசிரியன் என்ற நிலையில் அறியப்பெறுகிற காலக்கட்டம் இது என்பதாலும், கதை தழுவிய நிலையில் உரைநடைப் பகுதிகளை அதிகம் கொண்டு விளங்குகிற வகையில் நாடகம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது என்ற வகையிலும் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க நாடக நிகழ்வாக இதனைக் கொள்ளலாம். இதே காலக்கட்டத்தில் இந்திய அளவில் ஆங்காங்கே அரசாளும் மன்னர்களே பல நாடகங்களை ஆக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டிருந்த செய்தி ஆளும் மன்னர்களுக்குள்ளே கலை தொடர்பான கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் நிகழ்ந்திருக்கின்றன என்பதையே காட்டுகிறது. இதே காலக்கட்டத்தில் கர்சவர்த்தனன் என்னும் அரசன் வடக்கே மூன்று சமசுகிரத நாடகங்களை எழுதியுள்ளான். இரத்னாவளி, பிரியதர்சிகா மற்றும் நாகானந்தம் ஆகியன அவை. இவற்றுள் 'நாகானந்தம்' நாடகம் மிகவும் புகழ்பெற்றதாகும்.

சோழர்காலக் கோயில் நாடக மரபு

சோழ மன்னர்களது ஆட்சிக்காலம், தமிழக மக்களின் கலை, இலக்கியம், மொழி மற்றும் பண்பாட்டுச் சிந்தனைகளில் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பினை நல்கியுள்ளது. நாடகக்கலை குறித்த சமணர்களின் தாழ்வான சிந்தனையினால் தளர்வுற்றிருந்த நாடகக்கலை இவ் ஆட்சியாளர் அரவணைப்பில் எழுச்சி பெறத் தொடங்கியது. சோழர்கள் காலமென கி.பி. 846 முதல் கி.பி. 1279 முடிய உள்ள காலத்தை வரலாற்றறிஞர் குறிப்பிடுவர். இக்காலக்கட்டத்தில் கோயில்களில் செல்வாக்குப் பெற்ற கலையாக நாடகம் பேணப்பட்டது. சோழர் ஆட்சி நாடகக்கலை, நடனக்கலை, இசைக்கலை போன்றவற்றிற்குப் பெரும் ஆதரவு நல்கியது.

பல்லவர் காலத்தைத் தொடர்ந்து சோழர் ஆட்சிக் கால மன்னர்களும் நாடகப் படைப்பாசிரியர்களாகவும், நாடகப் புரவலர்களாகவும் விளங்கியமை குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும். நாடகக் குழுக்கள், நடனக் குழுக்கள், பிற தொழில்நுட்பக்

---

4. மு. சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 58.

கலைஞர் குழுக்கள் எனப் பல்துறைக் கலைஞர்களும் மன்னர் களால் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டனர். பெரும்பாலும் மன்னர் வரலாறுகளே நாடகமாக்கப் பெற்றுள்ளன. ஆட்சியாளர்களே படைப்பாளர்களாகவும் விளங்கியதால் நாடகக் கலை வளம்பெற்று விளங்கலாயிற்று.

நாடகங்கள்

சோழர்காலக் கல்வெட்டுக்கள் அக்காலக்கட்டத்தில் பல வகை நாடக வடிவங்கள் படைக்கப்பெற்ற நிலையினை விரிவாகச் சுட்டுகின்றன. மேலும் கோயிற் கோபுரங்களில் காணப்படும் காட்சிச் சித்திரங்களும் இதற்குக் கட்டியம் கூறுவனவாகும். இராசராசசோழன் (கி.பி. 985-1014) ஆட்சிக் காலத்தில் நாடகமும், நாடகக் கலைஞர்கள் மற்றும் பிற கலைஞர்களும் மிகவும் மேம்பட்ட நிலையில் இருந்தனர். ஆடல், பாடல் வல்லுநர்களாக உள்ள சுமார் 400 தளிச்சேரிப் பெண்கள் பெருவுடையார் கோயிலில் நிரந்தரப் பணியாளராக இருந்தனர். இக் கலைஞர்களை வழி நடத்தவும், அவர்களின் தேவைகளைக் கவனத்திற்கொள்ளவும் தனிப் பணியாளர்கள் அமர்த்தப் பெற்றிருந்தனர். ஆடலை நெறிப்படுத்தி நட்டுவாங்கம் செய்வோர் 'நிருத்தப்பேரையன்', 'நட்டுவ ஆசான்', 'நாடக மையன்' என்றவாறு அழைக்கப்பட்டதுடன், ஒரு சிலர் 'தலைக்கோலாளன்', 'நித்த வினோத வாத்தியமராயன்' என்றும் அழைக்கப்பட்டிருந்தனர்.[5]

தஞ்சைப் பெரியகோயிலில் உள்ள 'இராசராசேசுவர நாடகம்' குறித்த கல்வெட்டுக் குறிப்பு குறிப்பிடத்தக்கதாகக் கருதப்படு கிறது. இந்நாடகத்தை நடத்தியவன் பெயர், 'சாந்திக் கூத்தன் திருவாலின திருமுதுகுன்றன் ஆன விசய இராசேந்திர ஆச்சார்யன்' என்பான் என அக்கல்வெட்டில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. மேலும் 'இராச இராச விசயம்' என்ற நாடகம் நடத்தப் பெற்றதற்கான குறிப்பும் கிடைக்கிறது. இவை இரண்டும் மன்னர் வரலாறு குறித்த நாடகங்களாகும்.

'இராசராசேசுவர நாடகம்' மாமன்னன் இராசராசன் காலத்திலேயே இயற்றப்பட்டதாகும். மன்னனது பிறப்பு, வீரம், ஆட்சி முறை, அறம் குறித்த செய்திகளோடு தஞ்சைப் பெரியகோயில் கட்டப்பெற்ற வரலாறும் இந்நாடகத்தில் இடம்பெறுகிறது.

> திருவாலந் திருமுதுகுன்றனான விசயராசேந்திர
> ஆசாரியன் உடையார் வைய்காசிப் பெரிய

---

5. SII. No. 66, line 441.

> திருவிழாவில் இராசராசேசுவர நாடகமாட இவனுக்கும் இவன் வர்க்கத்தார்க்கும் காணிக்கை யாகப் பங்கு ஒன்றுக்கும் இராசகேசரியோ டொக்கும் ஆடவலானென்னும் மரக்காலால் நீத்த நெல்லுந்தூணியாக நூற்றிருபதின் கலநெல்லும் ஆண்டாண்டு தோறும் தேவர் பண்டாரத்தேய் பெறச் சந்திராதித்தவல் கல்வெட்டித்து

என்கிறது கல்வெட்டு.[6]

'இரா்சராச விசயம்' நாடகமானது மாமன்னன் இராசராசனின் வரலாற்றை உரைக்கும் நாடகமாகும். இது கதை வரலாறாகவும் படிக்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இந்த வரலாற்றைப் படிப்பதற் காக 'சுவர்ணன் ஆன நாராயணன் பட்டாதித்தன்' என்பானுக்குக் கொடைகள் அளிக்கப்பட்டதற்கான குறிப்பும் கிடைக்கின்றன.

மேலும் புரட்டாசி பூரட்டாதியில் 'திருமூலநாயனார்' நாடகமும், ஏழு அங்கங்களையுடைய ஆரியக்கூத்தும் நடை பெற்றதற்கான குறிப்புகளும் காணக்கிடக்கின்றன. இவ்வகை நாடகங்கள் ஏழுநாட்கள் நடத்தப் பெற்றுள்ளன. அந்நாடகங் களை நடித்தவர் வடுமாங்குடி பாண்டி குலாசினி என்பார் ஆவார். அவருக்குப் பின்பு சாக்கையர் குமரன் சீகண்டன் என்பவர் நடித்த செய்தியும் அறியக்கிடக்கின்றது.

பசுபதீசுவரர் கோயில் கல்வெட்டானது 'இராசராச நாடகம்' நடத்தப்பெற்ற செய்தியைக் குறிப்பிடுகின்றது. 'ஹாசியன் விக்கிரமாதித்தன் அச்சனான ராசராச நாடகப் பிரியன்' என்பது முக்கிய வேடமேற்ற நடிகனின் பெயராகக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. திருப்பாதிரிப்புலியூர்க் கல்வெட்டானது கன்னிவள புராணமும் நாடகமும் பாடிய புலவர் ஒருவருக்கு முதலாம் குலோத்துங்கன் நிவந்தம் அளித்த செய்தியினைக் குறிப்பிடுகிறது. இதே ஊரின் பாடலீசுவரர் கோயிற் கல்வெட்டில் 'பூம்புலியூர் நாடகம்' குறித்த செய்தியும் இடம்பெற்றுள்ளது.[7]

சாந்திக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து

திருவேங்கைவாசல் (குளத்தூர் வட்டம்) என்னும் ஊர்க் கல்வெட்டொன்று கோயிலில் சாந்திக்கூத்து நடைபெற்றுள்ளமையைக்

---

6. SII. (2-67).
7. க. வெங்கடரமணன், தஞ்சை மாவட்டக் கோவில் விழா நாடகங்கள், ப. 17.

குறிப்பிடுகிறது. அக்கூத்தினை நிகழ்த்திய எழுநாட்டு நங்கை என்பாருக்கு நிலம் கொடையாக அளிக்கப்பட்ட செய்தியினை விக்ரமசோழனின் கல்வெட்டு காட்சிப்படுத்துகிறது.[8] மேலும் வீரநாராயணபுரம் என்னும் ஊரில் கைலாசமுடைய மகாதேவர் கோவிலில் சித்திரைத் திருவிழாவின்போது ஐந்து முறை தமிழ்க் கூத்து நிகழ்த்தப் பெற்ற செய்தியினை கி.பி. 1088 ஆண்டைச் சார்ந்த முதற்குலோத்துங்க சோழனின் பதினெட்டாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு தருகிறது. இதே போன்று புதுக்கோட்டை மாவட்டம் திருவேங்கைவாசல் வியாக்ரபுரீசுவரர் கோவில் கல்வெட்டும் சித்திரை மாதத்தில் சாந்திக் கூத்து நிகழ்த்தப்பெற்ற செய்தியைக் குறிப்பிடுகிறது. கூத்து நிகழ்வுக்காக விளைநிலம் ஒதுக்கப்பெற்று அதன் வருவாயைக் கொண்டு ஒன்பது கூத்துக் களை எழுநாட்டு நங்கை ஆடிய விவரம் கிடைக்கப் பெறுவதோடு, அந்நிலம் விளையாமற்போகும் நிலையேற்படின் அவ்வாண்டில் ஆடற் கூத்துக்கு உணவு அளிக்கப்பட்ட நிலையும் அறியப்படுகிறது. கலைஞர்களை ஏமாற்றாத பண்பு நிலை இதன்மூலம் வெளிப் படுகிறது.

பொதுவாகவே சித்திரை மற்றும் வைகாசி மாதங்களே சாந்திக்கூத்து நிகழ்வு மிகுதியாக நடைபெற்ற காலமாகத் தெரிகிறது. இரண்டாம் இராசாதிராசன் (கி.பி. 1163-1178) காலத்தில் வைகாசித் திருவாதிரைத் திருவிழாவின்போது ஆறு சாந்திக் கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளன. அக்கூத்துக்களை இரு மகளிர் நிகழ்த்தியுள்ள செய்தியும் அவர்களுக்குப் புதுக்கோட்டை, திருவேங்கைவாசல் சபையாரிடம் வரிவிலக்குடன் நிலம் எல்லைகளை வரையறுத்துக் கொடுக்கப்பட்ட செய்தியும் காணக்கிடக்கின்றது.

> சதிரவிடங்க நாயகற்கு வைகாசித் திருவாதிரைத் திருநாளுங் கண்டு திருநாளுக்குக் கூத்தாடுகைக்குக் காணியாகத் திருவேங்கை வாசல் சபையார் பக்கல் விலைகொண்டு வரியிறையிழிச்சிக் கொண்ட சருகிலி வயலாக புரவரி வயலுக்கு எல்லையாவது இத்திருநாளுக்கு ஆறு கூத்தாடுவாராகவும் விளைவிலும் விளையாவிழலும் இக்கூத்தாலும் ஆடக்கடவதாகவும் மாத்தால் இலநெல்லும் பெறுவதாகவும்.[9]

என்கிறது கல்வெட்டு.

---

8. கல்வெட்டு ஆண்டறிக்கை, 128 - 1964.
9. புதுக்கோட்டை மாவட்டக் கல்வெட்டுக்கள், 139.

சாக்கைக் கூத்து, ஆரியக் கூத்து

சாக்கைக் கூத்து, ஆரியக்கூத்து ஆகிய நடத்துக் கலைகள் அவ்வப்போது நடைபெற்று வந்துள்ள செய்திகளையும் சோழர் காலக் கல்வெட்டுகள் காணத்தருகின்றன. முதலாம் இராசேந்திரன் காலத்தில் காமரசவல்லி என்னும் ஊரில் வைகாசி மாதத் திருவாதிரைத் திருவிழாவில் மூன்று முறை சாக்கைக் கூத்து நடத்தப்பெற்றுள்ளது. இந்நிகழ்வுக்காகச் சாக்கை மாராயன் விக்கிரம சோழனுக்குக் காமரசவல்லி சதுர்வேதி மங்கலத்தார் நிலம் அளித்த செய்தியும் கல்வெட்டுச் செய்தியாக உள்ளது. சாக்கைக் கூத்துக்கள் மூன்று, ஐந்து என அங்கங்களுடன் வடிவமைக்கப் பெற்றிருந்தன. முதற்பராந்தகன் ஆட்சியின்போது சாக்கைக் கூத்தாடிய 'அடலையூர் சாக்கையன்' என்பான் நெல், பொன், ஊதியம் பெற்றுக் கொண்ட செய்தியும் தெரியவருகிறது. இச்சாக்கைக் கூத்து மூன்று அங்கங்களைக் கொண்டு விளங்கியது.

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் புரட்டாசி மாதம் 'ஆரியக் கூத்து' நிகழ்வு நடத்தப் பெற்றுள்ளது. இது ஏழு அங்கங் களைக் கொண்டு அமைக்கப்பெற்றிருந்தது. திருவிடைமருதூர்க் கோயிலில் தைப்பூசத் திருநாளில் நான்கு நாட்கள் ஆரியக் கூத்து நிகழ்வுகள் நடைபெற்றுள்ளன. இக்கூத்தும் ஏழு அங்கங்களைக் கொண்டு அமைக்கப்பெற்றிருந்தது. ஆரியக்கூத்து வடமொழி சார்ந்த கூத்து எனப் பரவலாகக் கருதப்படுகிறது. தமிழகம் அதனையும் தமிழ்க்கூத்தோடு பாதுகாத்துத் தந்துள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நாடகக் கலைஞர்களுக்கு நிலம் வழங்குவது, உணவு, ஊதியம் போன்றன வழங்குவது தொடர்பான செய்திகள் வான் பொய்த்தாலும் தான் பொய்யாக் கலையாக நாடகம் நடத்தப் பெற்றுள்ள நிலையையே காட்டுகின்றன. கூத்துக்கலையை அடைமொழியாக்கி அக்கலைஞர்கள் பெயரிட்டு அழைக்கப் பெற்ற நிலையும், நாட்டியத்தில் சிறந்த நடன மங்கைக்குத் 'தலைக்கோலி' பட்டம் வழங்கப்பெற்ற நிலையும் நடத்துக் கலைகளும், கலைஞர்களும் பெற்றிருந்த நன்மதிப்பைக் காட்டுவதாக உள்ளன.

நாடக சாலை

நாடகம் உள்ளிட்ட நடத்துக்கலை நிகழ்வுகளை அரங்கிற்குள் ஆட்கொள்ளச் செய்யும் இடமே 'நாடக சாலை' எனப்படுகிறது. தமிழ்நாடக வரலாற்றில் இச்சொல்லாட்சி மிகவும் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். திருவாவடுதுறைக் கோயில் வளாகத்தில் 'நானாவித

கல்வெட்டால் அறிய வருகிறது. நாடகம், நடனம் மற்றும் பிறவகைக் கூத்துக்கள் இவற்றில் இடம்பெற்றிருந்தமையாலேயே இது 'நானாவித நாடக சாலை' எனப் பெயர்பெற்றிருக்க வேண்டும். இதே போன்று திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டுக் குறிப்புக்கள்வழி அரங்கிற்கான பெயர் 'நாடக சாலை' என்றமைந்திருந்த நிலையை அறிய முடிகிறது.[10] இந்நாடக சாலையில் தைப்பூசம் மற்றும் வைகாசித் திருவாதிரை நாளில் ஏழு அங்க ஆரியக்கூத்தும் நடைபெற்றுள்ளது.[11] மேலும் நகரத் தாரும் தகவின்மிகமும் நாடக சாலையில் இருந்தமையையும் கல்வெட்டுக்கள் குறிப்பிட்டுச் செல்கின்றன. ஆரியக்கூத்தாடிய கீர்த்தி மறைக்காடன் என்பானுக்கு விளங்குடி நிலத்தில் பறைச் சேரி பத்து உட்பட வேலி நிலம் அன்பளிப்பாகக் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. இது தைப்பூசத் திருநாளில் தீர்த்தம் ஆடினபிறகு பிற்றை நாள் தொடங்கி மூன்றுநாள் கூத்து ஆடுவதற்காக வழங்கப் பெற்ற கொடையாகும்.

> ஸ்வஸ்திஸ்ரீ பாண்டியன் தலைக்கொண்ட கோப்பரகேசரி பரமற்கு யாண்டு 4-ஆவது திருவிடைமருதூரில் ஸ்ரீமூலஸ்தானத்தில் பெருமானடிகளுக்கு ஆரியக்கூத்தாடி ஸ்ரீகாரியம் ஆராய்கின்ற அதிகாரிகள் சிற்றிங்கண் உடையான் கோயில் மயிலை ஆன பராந்தக மூவேந்த வேளாளரும் திரைமூர் நாடுடையாரும் திருவிடைமருதூரில் நகரத்தாரும் தேவகந்மிகளும் நாடக சாலையிலேயிருந்து சித்திமறைக்காடன் ஆன திருவெள்ளறைச் சாக்கைக்கு நிவந்தஞ்செய்து குடுக்க என்று ஏவலால் இத்தேவர் தேவதானம் விளங்குடி நிலத்தில் பறைச்சேரி பத்து உட்பட நிலம் வேலியும் இவ்வாண்டின் எதிராமாண்டு முதல் இந்நிலங்கொண்டு தைப்பூசத் திருநாளிலே ஒரு கூத்தாடுவதாகவும் ஆக இந்தக் கூத்து ஏழு அங்கமும் ஆடுவதாகவும் பண்டாரத்தை பதினாறு கல நெல்லைக் கொற்றுப் பெறுவதாகவும் இந் நெல்லும் விலை அடைப்படி நெல்லும் கொற்றும் இரட்டி அவ்வவ்வாட்டையாடுவதும் இப்பரிசு சித்தி மறைக் காடனால் திருவெள்ளறைச் சாக்கைக்குச் சந்திராதி[12]

என்பதாக அக்கல்வெட்டு அமைந்துள்ளது.

---

10. திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டு, எண் I, 24, S.I.I. Vol. III.
11. மூன்றாம் குலோத்துங்கன் கல்வெட்டு, A.S.I., 1895-1907.
12. திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டு, ப. 49.

தஞ்சைப் பெரிய கோவிலில் இடம்பெற்று விளங்கும் கருவூர்த் தேவர் அருளிய திருவிசைப்பாவில் பின்வரும் செய்தி இடம்பெற்றுள்ளது.

> மின்னெடும் புருவத் தினமயில் அனையர்
> விலங்கல் செய் நாடகசாலை
> இன்னடம் பயிலும் இஞ்சி சூழ் தஞ்சை (திருவிசைப்பா)

தஞ்சை 'நாடக சாலை'கள் மிகுந்து சிறப்புற விளங்கிய நிலையையே இது குறிப்பிடுகிறது.

காவணம்

நிரந்தர நாடகசாலைகள் அமைக்கப்பெறாமல் மரக் கால்களைக் கொண்டு கிடுகு வேய்ந்த பந்தல் போன்ற அமைப்பே காவணம் எனப்படுகிறது. கோயில்களில் இடம்பெறும் இவ்வகைப் பந்தல் 'திருக்காவணம்' எனப்படுகிறது. நாடகம் உள்ளிட்ட நடத்துக்கலை நிகழ்வுக்காகப் பல கோயில்களில் இவ்வகை அமைப்பே பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது.

> கடுகு நீரைத் தெஃகூன்றி
> நடுகல்லின் அரண் போல
> நெடுந்தூண்டிலிற் கால்சேர்த்திய
> குறுங்கூரை (பட்டினப்பாலை. 79-81)

என்னும் பாடல் காவணத்தின் அமைப்பை விளக்குவதாக உள்ளது.

இவ்வகையில், தமிழ்க்கூத்து, ஆரியக்கூத்து எனத் தமிழாய்ந்த நாடகக்கலை வடிவங்களைத் தனியாகவும் சோழர்கள் படைத் தளித்துள்ளனர். தளிச்சேரிப் பெண்கள் நால்வர் வாய்ப்பாட்டுப் பாடத் தமிழ் பாடுவோர் ஊதியம் பெற்றுத் தமிழ்க் கூத்தாடிய செய்தி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அதுபோன்றே சாக்கைக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து வடிவங்களும் வேறுபடுத்திப் படைக்கப் பெற்றுள்ளன. இசைப்பாடலில் வல்லோர் சாக்கைக் கூத்தர் ஆவர். சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்கள் சாக்கைக் கூத்தாள், சாக்கை, சாக்கியர் எனவும் குறிப்பிடுகின்றன. தேசிக்கூத்து அருகிய நிலையில் வழுக்கில் இருந்து வந்துள்ளது. இதற்கு நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரும் உண்டு. இது வடநாட்டுக் கதை தழுவிய கூத்து எனப்படுகிறது. நாடகம், சாந்திக்கூத்தின் ஒரு வடிவமாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடக சாலை, நானாவித நாடகசாலை போன்ற பெயர்கள் அரங்கிற்குள் நாடகம் நடத்தப் பெற்ற நிகழ்வையே குறிக்கின்றன.

கம்பநாடகம்

சமணர்களால் வெறுக்கப்பட்ட நாடகம் தொடர்ந்துவந்த சோழ மன்னர்களால் வளர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. குறிப்பாகச் சைவம் நாடகத்துக்குக் கைகொடுத்திருக்கிறது. புராணக் கதை களையும், பக்தி நெறி, அறநெறிகளைப் பரப்புவதையுமே கோயில் நாடக மரபு கொண்டிருந்தது. சோழர் காலத்தை யொட்டி வந்த சமயம் சார்ந்த இலக்கியங்களில் கம்பராமாயணக் காப்பியம் 'கம்பநாடகம்' எனவும் அறியப்படுகிறது. மக்களிடையே நன்கு அறிமுகமான செல்வாக்குப் பெற்ற கதைகளே நாடக வடிவில் மக்களிடையே கொண்டு செலுத்தப்பட்டன. இவ்வகையில் இக்காலக்கட்டத்துக்கு முன்பே நாடு பூராவும் ஆளுமையைச் செலுத்தி வந்த இராமர் கதை நாடகமாகவும், கதைப் பாட லாகவும், கூத்தாகவும் மக்கள் நடத்தி மகிழும்வண்ணம் அனைத்துக் கூறுகளையும் கொண்டு விளங்கிற்று. சைவ இலக்கியங்கள் ஒருபுறம் வைணவ இலக்கியங்கள் ஒரு புறம் என இருவகையான முயற்சிகளிலும் நாடகம் இழையோடிக் கொண்டிருந்தது.

வால்மீகி இராமாயணத்தினின்று முற்றிலும் மாறுபட்டுத் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் கூறுகளை முன்னிறுத்திப் படைக்கப் பெற்றுள்ள கம்பராமாயணம் தமிழகத்தில் தழைத்திருந்த கலைச் செல்வத்தின் வளமையைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கிறது.

> **முத்தமிழ்த் துறையின் முறைபோகிய**
> **உத்தமக் கவிகள்** (கம்ப. தற்சிறப்பு. 8)

என்பது கம்பர் கூற்று.

> **அறையும் ஆடரங்கும்** (கம்ப. தற்சிறப்பு. 9)

> **அன்னமென் னடையவர் ஆடும் மண்டபம்**
> (கம்ப. நகர. 154)

> **நரம்பியல் இமிழிசை நவில நாடகம்** (கம்ப. நகர. 62)

> **அரம்பையர் ஆடின அரங்கில்** (கம்ப. சுந்தர. சூடாமணி. 67)

போன்ற வரிகளில் நாடக அரங்கு குறித்த குறிப்புகள் விரவி வருவதைக் காணமுடிகிறது. மேலும் ஆடல்மகளிர், கூத்தர், ஆடரங்குகள், நாட்டியம், நாடகக் கூறுகள் குறித்த செய்திகளைக் கம்பர் விரவித் தருகிறார்.[13]

---

13. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 135

கம்பரது காப்பிய வர்ணனைகள் நாடகக் கூறுகள் மிக்குக் காட்சி விளக்கச் சித்திரிப்புடன் விளங்குவனவாகும். கம்பர் மருத நிலச் சோலை ஒன்றை வர்ணிப்பது இயற்கை நாடகப் படைப்பை யொத்தது என்பார் ஆறு. அழகப்பன்.[14] நாடகம் நடப்பதற்கு ஆடுமகள் வேண்டும்; அரங்கு வேண்டும்; எழினிகள் வேண்டும்; இசைக் கருவிகள் வேண்டும்; அரங்கில் ஒளிதரும் விளக்குகள் வேண்டும்; பார்வையாளர் வேண்டும் என்பதை இயற்கைக் காட்சிப் புனைவின் மூலம் கம்பர் வெளிப்படுத்துவதாகக் குறிப்பிடுவார்.

தண்டலை மயில்க ளாடத்
தாமரை விளக்கந் தாங்கக்
கொண்டல்கள் முழவி னேங்கக்
குவளைகண் விழித்து நோக்கத்
தெண்டிரை யெழினி காட்டி
தேம்பிழி மகரயாழின்
வண்டுக ளினிது பாட
மருதம் வீற்றிருக்கு மாதோ

(கம்ப. பால. நாட்டு. 4)

வேத்தியல் முறை குறித்த வெளிப்பாடு இதுவெனவும் குறிப்பிடுவர்.[15]

மேலும், 'கண்ணுளர்' எனும் கூத்தர், 'மதங்கியர்' எனும் ஆடல் மகளிர் போன்ற கலைஞர் குறித்த குறிப்புகளும் கம்பராமாயணத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

கந்தர்ப்ப மகளிர் ஆடும் நாடகம் காண்கின்றாரை

(சுந்தர. ஊர்தேடு. 106)

என்ற வரியில் 'கந்தர்ப்ப மகளிர்' என நாடக மகளிரைக் கம்பர் குறிப்பிடுகிறார்

அடியார்க்குநல்லார் – நாடகம் தெரிந்த உரையாசிரியர்

சங்க காலப் புலவர்கள், தாங்களே நாடக வல்லுநர்களாக இருந்து பாடல்களிலே நாடகக் கூறுகளை உட்புகுத்தித் தமிழ் நாடகத்துக்கான களத்தினை அமைத்துத் தந்த நிலையும், தொடர்ந்து சிலப்பதிகாரம், அரங்கு குறித்த செய்திகளையும்,

---

14. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 135.
15. மேலது, ப. 136.

ஆடல் குறித்த செய்திகளையும் மேம்பட்ட நிலையில் தந்த நிலையில் அக்காப்பியத்தின் படைப்பாசிரியர் நாடகத்தில் தேர்ந்தவராக விளங்கிய தன்மையும் முன்னரே அறியப் பெற்றது. புலவர்களைத் தொடர்ந்து சிலப்பதிகாரம் அரங்கு குறித்த செய்திகளையும், ஆடல் குறித்த செய்திகளையும் மேம்பட்ட நிலையில் தந்த நிலையில் அக்காப்பியத்தில் படைப்பாசிரியர் நாடகத்தில் தேர்ந்தவராக விளங்கியதன்மையும் முன்னரே அறியப் பெற்றது. புலவர்களைத் தொடர்ந்து ஆளும் மன்னர்களே நாடக ஆசிரியர்களாகத் தேர்ந்து விளங்கிய நிலையைப் பல்லவர் மற்றும் சோழர்கால வரலாறு தெளிவுப்படுத்தி நின்றது. நாடகத்தின் தன்மைக்கேற்பப் படைப்பாசிரியர்கள் அமைந்து வந்துள்ள நிலை இவ்வகையில் தெளிவுபடுத்தப்பெற்றது. ஆனால் உரையாசிரியர் களும் நாடகவியல் தெரிந்தோராக விளங்கி உரை செய்த நிலையை அடியார்க்குநல்லார் வழி அறிய முடிகிறது. இது குறித்துச் சிலப்பதிகாரச் செய்திகளோடு முன்னரே விரிவாகக் காணப்பெற்றது. அடியார்க்குநல்லார் காலம் சோழர் காலத்துக் குட்பட்ட கி.பி. 12-ஆம் நூற்றாண்டாகையால் அவர் குறிப்பிட்டுள்ள கூத்து வகைகள் பலவும் சோழர் காலத்தில் நடைமுறையில் படைத்தளிக்கப் பெற்றவையாக உள்ளன. முந்தையதொரு நாடகப் படைப்பிலக்கியத்திற்குப் பிற்காலத்தைய உரையாசிரியர் தெளிந்த உரை தரும்போது உரையாசிரியர் காலச் சூழல், இலக்கியப் படைப்பு நிலை, நாடக வளர்ச்சி நிலை, உரையாசிரியர் பட்டறிவு போன்ற பல கூறுகளின் தாக்கம் ஏற்படுவதுண்டு. இவ்வகையில் சிலப்பதிகாரச் சொற்கள் மற்றும் தொடர்கள் குறித்த அடியார்க்குநல்லார் தரும் விளக்கங்கள் அவர் ஒரு தேர்ந்த நாடகவியலார் என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

அடியார்க்குநல்லாரின் நோக்கம் முத்தமிழாய் முகிழ்த்திருந்த சிலப்பதிகாரத்திற்கான தமது உரையினூடே நாடகவியல் குறித்த தமது பட்டறிவினை முழுதும் வெளிப்படுத்தவேண்டும் என்பதாகவே அமைந்தருந்தது. சிலப்பதிகார வரிகளுக்கு விளக்கம் அல்லது பொருள் சொல்லிச் செல்வதென்றால் அக்காரியத்தை அவர் எளிதில் செய்து முடித்துவிட்டுச் சென்றிருக்க முடியும். ஆனால் நாடகக் கூறுகள் மலிந்ததோர் காப்பியத்திற்கான உரையின்வழி நாடகத்தின் பல்வேறு நுணுக்குச் செய்திகளையும் பதிவு செய்வதை முக்கியமாகக் கருதியிருந்தார் என்பதை அவர் ஆங்காங்கே அளித்துச் சென்றுள்ள உரை விளக்கக் குறிப்புகள் மூலமாக அறிய முடிகிறது. எடுத்துக்

காட்டாக 'இருவகைக் கூத்து'; 'பல்வகைக் கூத்து' ஆகிய இரண்டு சொற்களுக்கு அவர் சொல்லிச் செல்கிற விளக்கக் குறிப்புகள் விரிந்தும் பரந்தும் செல்வதைக் குறிப்பிடலாம்.

தமிழரின் அகம், புறம் பற்றிய சிந்தனைப் போக்கின் அடிப்படையில் கூத்து வகைகளையும் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து எனப் பகுத்துச் சங்க இலக்கியப் பாடல் வகைமைக் கோட்பாடான அகப்பாடல், புறப்பாடல் என்பதைப்போல அகக் கூத்தாவது தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி போன்ற பாத்திரங்களுடன் நடைபெறுவது என்பதாகச் சொல்லிச் சங்க இலக்கிய மரபு தொடர்ந்து வரும்பாங்கினை வெளிப்படுத்தி யுள்ளார் அடியார்க்குநல்லார்.

சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து ஆகிய இருவகைக்கூத்தினை முன்னிலைப்படுத்தும் அடியார்க்கு நல்லார் அவற்றின் கீழ் வரத்தக்க பிரிவுகளையும் பட்டியலிடுவது நாடகக் கூறுகளின் இயல்புகளை வெளிப்படுத்துவதாகவே உள்ளது. சாந்தமாக ஆடத்தக்கது சாந்திக் கூத்தாகும். பண்பின் அடிப்படையில் பெயர் பெற்றுள்ள இச்சாந்திக்கூத்தானது அ) சொக்கக்கூத்து, ஆ) மெய்க்கூத்து, இ) அவிநயக்கூத்து, ஈ) நாடகக்கூத்து என நால்வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. நூற்றெட்டுக் கரணங் களைக் கொண்டு கதை தழுவாமல் ஆடப்படுவது சொக்கக் கூத்தின் இயல்பாகும். ஆனால் அகச்சுவை தழுவிய கூத்தாக மெய்க்கூத்தினைக் கொள்ளலாம். தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப் பாகுபாடுகள் கொண்டு இது விளங்கும். அவிநயக் கூத்து எனப்படுவது அசைவுகள் மூலம், கதை தழுவாமல் நிகழ்த்தப் பெறுவது ஆகும். 'நாடகக்கூத்து' கதை தழுவி வருவது. இதையே இக்காலத்தில் 'நாடகம்' என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படும் கூத்து என்பர்.[16]

'விநோதம்' என்பது வேடிக்கை, விளையாட்டானது எனப் பொருள் பெறும். இவ்வகையில் வேடிக்கையின் பொருட்டு ஆடப்படும் 'விநோதக் கூத்து' குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என ஆறு வகைகளில் அமையும். விதூடகக்கூத்து அல்லது வெறியாட்டினைச் சேர்த்து ஏழு வகையெனக் கூறுவோரும் உண்டு.

---

16. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 149.

விநோதக் கூத்து

குரவை கலிநடம் குடக்கூத்து கரணம் நோக்கு தோற்பாவை விதூடகம்
(அல்லது)
வெறியாட்டு

இவற்றுள் 'விதூடகக்கூத்து என்பது நகைச்சுவை ததும்பும் கோமாளிக் கூத்தாகும். 'விதூஷகன்' என்பது வடமொழியில் 'கோமாளி'யைக் குறிக்கும் சொல்லாகும். இதுவே 'விதூடம்' என்றாகி இப்பெயரில் வழங்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இதனை வசைக்கூத்து என்றும் கூறுவர்.

> பல்வகை உருவமும் பழித்துக்காட்ட
> வல்லவ னாதல் வசையெனப்படுமே *(சிலம். 2: 13 உரை)*

என்பது பழம்பாடல். வேறுபட்ட பல உருவங்களையும் தன்னுள்ளே வரவழைத்துச் செய்யும் அங்க அசைவுகளைக் கொண்டு நகைப்பை மூட்டுவதாக இதன் செயல்பாடு அமையும்.

வெறியாடல் தெய்வம் ஏறியாடும் நிகழ்வினடிப்படையில் அமையும் கூத்தாகும். சங்க காலத்தில் வழிபாட்டு நிகழ்வுகளின் போது இவ்வகை நிகழ்வுகள் அதிகம் நடைபெற்று வருவதாகக் காணக்கிடக்கும் 'வெறியாடல்' நிகழ்வுகள் இதனோடு ஒத்தவையே யாகும்.

புறக்கூத்து

வீரமும் அதனடிப்படையிலான போரும், வென்றியும், களிப்பும், கொடையும், தெய்வமும், போற்றலுமெனக் கொண்டு அமையும் கூத்துவகை இது. வென்றி, வசை, விநோதம் என இக்கூத்து வகைகள் அமைந்து வரும்.

நாடக நல்லுரை

அடியார்க்குநல்லார் சிலப்பதிகார உரைமூலம் தந்துள்ள நாடகச் செய்திகள் அதுவரையிலான தமிழ் நாடகத்திற்கான வளர்ச்சி, அமைப்பு, செயல்பாடு போன்ற களங்களைக் கோடிட்டுக் காட்டுவதாய் உள்ளன. சங்ககால மரபு தொடங்கி, சோழர்கால மன்னர் மரபு வரையிலான நாடக மரபு வளர்ச்சி அடியார்க்குநல்லார் உரையின் மூலம் தெளிவுபடுத்தப் பெறுகிறது. எனவே அடியார்க்குநல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையென்பது 'நாடக நல்லுரை'த் தொகுப்பு எனக் கொள்ளத்தக்கதாகும்.

மக்களை நோக்கிய மாற்றம்

மன்னரின் கதையை விளக்கும் நாடகங்கள் நிறைந்த சோழர் காலத்திற்குப் பின்பு தமிழக நாடக வரலாற்றில் சற்றே இடைவெளியேற்பட்டதாகத் தோற்றம் தென்படுகிறது. அடுத்துத் தொடர்ந்த சிற்றிலக்கியம் என்னும் மக்கள் கதை கூறும் நாடக இலக்கியம் உருவாக்கம் பெறத்தக்க மாற்றத்திற்கான செயல் பாட்டு இடைவெளியாகவே இதனைக் கருதவேண்டியுள்ளது. இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழகத்தில் நிலவிய குழப்பமான சூழல்களும் கலகங்களும் பக்தி இலக்கியங்களின் வளர்ச்சியைப் பலப்படுத்தின. நாடகக்கலை சற்றே ஓரங்கட்டிப் புது வடிவத்துக் கான மாற்றத்திற்குத் தயார்படுத்திக் கொள்ளத் தொடங்கிற்று. ஆனாலும் பக்தி இலக்கியங்கள்கூட மக்கள் நலத் தொண்டர் களை, அடியார்களை முன்னிலைப்படுத்திய நிலை நாடகக் கலைக்கும் புதிய உந்துதலாகவே அமைந்தது.

பெரியபுராணம் தரும் நாடகச் செய்திகள்

பெரியபுராணம் சைவ சமயப் பெரியார்கள் குறித்த படைப்பாகும். இது கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டில் சேக்கிழாரால் இயற்றப்பட்டது ஆகும். சோழர் காலத்திற்குட்பட்ட காலப் படைப்பாக விளங்குவதால் கலை குறித்த செய்திகள் விரவி நிற்பதோடு, பெரியபுராணக் கதைகள் ஒவ்வொன்றும் நாடகமாக்கலுக்குரிய செய்திகளை உள்ளிட்டுத் தருவனவாகும். ஆடலரங்குகள், வரிப்பாடல்கள், துணங்கைக் கூத்து, கொடிச்சியர், ஆடல், நடம், கூத்து போன்ற[17] நாடகச் சொற்களைச் சேக்கிழார் அடியிட்டுத் தருகிறார்.

சைவ சமய அடியவர்கள் 63 பேர் குறித்த இலக்கியப் படைப்பாக விளங்கும் பெரியபுராணம் அடியவர்களைக் கதைத் தலைவர்களாகக் கொண்டு வரலாறு பகர்வதாக அமைந்துள்ள நிலை தொடர்ந்து வந்த சிற்றிலக்கிய வடிவங்களிலும் மக்களை முன்னிலைப்படுத்தும் உந்துதலைத் தந்திருக்கவேண்டும். 'பக்தரைக் காப்பதே கடவுளைக் காப்பதற்குச் சமம்'[18] என்னும் கொள்கை கொண்ட எறிபத்தரின் (எறிபத்தநாயனார் புராணம்) கொள்கை அக்காலக்கட்டத்தையொட்டிய புரட்சிகரமான கொள்கையாகவே கருதத்தக்கது. எறிபத்தர், அக்காலச் சமுதாயச் சிந்தனையையும், விழிப்புணர்வையும் வெளிப்படுத்தும் பாத்திரமாகப் படைக்கப்

---

17. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 140.
18. க. இரவீந்திரன், எறிபத்தர் (மனம் மலரும் நேரம்), (நாடகம்).

பட்டுள்ளார். இத்தகைய கூறுகளாலேயே பல பெரியபுராணக் கதைகள் பிற்காலத்தில் நாடகங்களாக வடிவப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. ஏனெனில் பெரியபுராணத்தில் கூறப்படும் பல செய்திகளும், நிகழ்வுகளும் எக்காலத்துக்கும் பொருந்துவன மட்டுமல்ல நன்மை பயப்பனவுமாகும்.

பெரியபுராணம் குறிப்பிட்டுச் செல்லும் செய்திகள் தமிழகத்தில் அதுவரை நிகழ்ந்துள்ள வரலாற்றுச் செய்திகளை நினைவுபடுத்தும் வண்ணம் உள்ளன. பக்தி இலக்கியமாக இருந்தாலும் மனித இனத்துக்குப் பயன்படும் செய்திகள் பல வரலாற்று ஆவணங்களாகப் பெரியபுராணத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. மேலும் நாடகம் குறித்த செய்திகளும் சோழர்காலக் கல்வெட்டுச் செய்திகளை அடியொற்றியனவாகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகத்தையும் அரவணைத்துச் செய்த பக்தி இலக்கியமாக இதனைக் கருதலாம் அல்லது வேறு களங்கள் தடைப்பட்ட நிலையில் இவ்விலக்கியங் களே நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான களங்களாகவும் ஆகிநின்றன எனவும் கொள்ளலாம். எனவே நாடகத்துக்கென அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரைமூலம், தொகுப்புரை தந்தது போலப் பண்பாடு, பக்தி, கலை, மக்கள் வாழ்வியல் இவற்றுக்கான வரலாற்றுத் தொகுப்பாகவே சேக்கிழார், பெரியபுராணம் மூலம் பங்களிப்புச் செய்துள்ளார் எனலாம்.

சிற்றிலக்கிய நாடகம் - மக்களின் தேடல்

கி.பி. 14 முதல் 16 வரையிலான காலக்கட்டம் முன்னரே குறிப்பிட்டபடி தனி நாடக நிகழ்வுகளின்றிப் பக்தி இலக்கியப் படைப்புக்களையும், பக்திச் சொற்பொழிவுகளையும் முன்னிலைப் படுத்தி நாட்டில் அமைதியேற்படுத்தும் காலமாக அமைந்தது. ஆனால் அதே காலக்கட்டத்தில் வட்டார அளவில் மக்கள் தங்களது வாழ்க்கை நிலைகளை ஆக்கிக் கொள்ளத் தலைப்பட்ட தோடு தங்களுக்கான கலை மற்றும் இலக்கிய வடிவங்களையும் உருவாக்கும் முயற்சியிலும், அவற்றை ஏற்பதற்காகத் தங்களைத் தயார்படுத்தும் முயற்சியிலும் ஈடுபடலாயினர். மக்களின் நாடகத்தேடல், தங்களைப் பற்றியதாக அமைந்து வந்த நிலையில் உருவாக்கப் பெற்றவையே சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களாகச் சிறந்து தமிழ் நாடகத்திற்கான, மக்களை முழுக்க மையப்படுத்திய களமாகப் பரிணமித்தன.

இவ்வகைச் சிற்றிலக்கிய வடிவங்கள் வட்டார அளவில் ஆளுமையைச் செலுத்துதற்கு முன்பே கலிங்கத்துப்பரணி,

தஞ்சைவாணன் கோவை, நளவெண்பா, வில்லிபாரதம் போன்ற இலக்கிய வடிவங்கள் நாடகக் குறிப்புகள் சிலவற்றைப் பதிவு செய்து கொண்டுள்ளனவென்பதுவும் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியே. கி.பி. 12 முதல் 16 வரையிலான இடைப்பட்ட காலக்கட்டத்தில் இந்நிகழ்வுகள் அமைந்தன. கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டினதாகக் கருதப்பெறும் கலிங்கத்துப்பரணி கீழ்க்கண்டவாறு உரைக்கிறது.

நாடகாதி நிருத்தம் அனைத்திலும்
நால்வகைப் பெயரும் பண்ணினும் எண்ணிய
ஆடல்பாடல் அரம்பையர் ஒக்குமவ்
அணுக்கி மாரும் அநேகர் இருக்கவே

(கலிங். கா. கூ. 32)

நாடகக் கூறு மிகுந்த ஆடல் என்பதனை 'நாடகாதி நிருத்தம்' என அழைப்பது புதுமையானது. மேலும் கலிங்கத்துப்பரணியில் முதல் பாடலாக வரும் 'கடைதிறப்பு' நாடகக் கூறுமிக்க காட்சி என அறிஞர் கருத்துரைப்பர்.[19]

இதேக் காலக்கட்டத்தில் உருவான தஞ்சைவாணன் கோவை எனும் இலக்கியமும் நாடகச் சுவையோடு விளங்கி நாடகம் தொடர்பான சில குறிப்புக்களைச் சொல்லிச் செல்கின்றது. கோவை இலக்கியம் ஓரளவு நாடகப்பாங்குடன் இயற்றப் பட்டுள்ளதாகக் கருத முடிகிறது. பாத்திரப்படைப்பு உரையாடல் தன்மை, காட்சி வைப்பு முறை போன்றன நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டு விளங்குவனவாக உள்ளதால் சங்க இலக்கியப் பாடல்வகைகளின் மேம்பட்ட வடிவமாக இதனைக் கொள்ள இடமிருக்கிறது.

கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டில் உருவாக்கம் பெற்றதாகக் கருதப் பெறும் 'நளவெண்பா' மகாபாரதக் கிளைக் கதையை ஒட்டி அமைந்து வருவதாகும். கூத்து குறித்த செய்திகளை இச்சிறு காப்பியம் இழையோடவிட்டிருக்கிறது. இயற்கையையே ஒரு நாடக அரங்கிற்கு ஒப்பாக்கி விரித்துச் செல்லும் காட்சி சிறப்பானது. கழைக் கூத்தாடும் மகளிர் குறித்த செய்தியும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

மாநீர் நெடுங்கயத்து வள்ளைக் கொடிமீது
தானேகும் அன்னம் தனிக்கயிற்றில் போம்நீள்
கழைக்கோ தையரேய்க்கும் காந்தார நாடன்
மழைக்கோதை மானே இம்மன் (நள. சுயம்வர. 148)

---

19. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 160.

இவ்வகையில் பரணி, நளவெண்பா, கோவை போன்ற இலக்கியப் பரிமாற்றம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த காலக்கட்டத்தைத் தொடர்ந்து வந்த வில்லிபாரதமும் நாடகக் கூறுகளை விட்டு வைக்கவில்லை. சுமார் 14-ஆம் நூற்றாண்டின் படைப்பாக்கம் இது. இதனை இயற்றியவர் வில்லிபுத்தூரார் என்னும் புலவர் ஆவார்.

> பெயர்தரு நாடகம் எல்லாம்
> தானே செறி தொடையர் இருகண் கண்டு களித்தார்
> (வில்.அரு.தவ.150)

> தோரண மஞ்சத் தலந்தோறும் நடிக்கும்
> தோகையர் நாடகம் ஒருசார் (வில். இந்திர. 16)

போன்ற பாடல் வரிகள் நாடகம் குறித்த செய்திகளைத் தருகின்றன. கம்பராமாயணம் பிற்காலத்தில் பல நாட்டுப்புற நாடக வடிவங் களுக்கு மூலமாக அமைந்தது போல வில்லிபாரதமும் பிற்காலத்தில் நாட்டுப்புற நாடக வடிவங்களுக்கு மூலமாக அமைந்து வந்துள்ளது.

பரணி, நளவெண்பா, கோவை, வில்லிபாரதம் போன்ற இலக்கிய வடிவங்கள் தமிழ் நாடகத்தின் சிற்றிலக்கிய வடிவில் அமைந்த மக்கள் நாடக மாற்ற நிலைக் காலக்கட்டத்தின் இடைப் பட்ட நாடகப் பதிவுகளாக மட்டுமே கருதத்தக்கன எனக் கொள்ளலாம். இக்காலத்தில் மக்கள் ஆரவாரமின்றித் தங்கள் வாழ்வியலைத் தங்கள் முன்னே பார்க்கவும் கேட்கவும் தக்க நாடக வடிவங்களுக்கு உருவம் கொடுக்கத் தொடங்கிய நிகழ்வின் முதற்கட்டமே சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களாகச் சிறகு விரித்தன.

நாயக்கர் ஆட்சியாளர் பங்களிப்பு

கி.பி. 1535 முதல் கி.பி. 1675 ஆம் ஆண்டு வரை ஆட்சியில் இருந்த நாயக்க மன்னர்கள் நடத்துக்கலைகளைப் பேணிக் காப்பதில் அரும்பங்கு பணியாற்றினர். இசை, நாடகம், நாட்டியம் போன்றவற்றைப் படைத்தளித்ததோடு, கலைஞர்களைப் பேணியும் வந்தனர். குறிப்பாக யட்சகான அமைப்பிலான நாட்டிய நாடக வகைகளை இக்காலத்தில் படைத்தளித்துள்ளனர். கஜேந்திர மோட்சம், ருக்மணி கிருஷ்ண விவாகம், ஜானகி பரிணீயம் போன்றன யட்சகானம் தழுவி எழுதப்பெற்ற படைப்புக்களாக விளங்கின. இவற்றை இரகுநாத நாயக்கர் என்ற மன்னன் ஆக்கியளித்தான். போர்க்களப் புயலிலும் கலையுணர்வினை மன்னர்கள் கட்டிக் காத்துள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பிற்காலத்தில் செல்வாக்கு பெற்று விளங்கி வரும் 'பாகவத மேளா' நாடக வடிவமும் நாயக்கர் காலத்தில் செயல்பாட்டில் இருந்ததாகும். விஜயராகவ நாயக்கர் என்னும் மன்னன் இதற்கென அரும்பணி ஆற்றினான். இம்மன்னன் காலத்தில் 'நவரத்ன மனமய்ன நாடகசாலை' என வழங்கப் பெற்ற நாடகசாலையே பின்னர் மராட்டியர் காலத்தில் இன்றைய 'சங்கீத மகால்' என உருவாக்கம் பெற்றது.[20] உயர்ந்த மேடை, ஒப்பனை அறைகள், பார்வையாளர் கூடம் என அரங்க வரலாற்றிலும் குறிப்பிடத் தக்கதாக உள்ளது. பிரகலாதா நாடகம், நாயக்கர் மன்னர் காலத்தில் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க நாடகமாகப் படைத்தளிக்கப் பெற்றது.

மராத்திய மன்னர் பங்களிப்பு

சோழர் காலத்திற்குப் பின்னர் மீண்டுமொரு முறை மன்னர்களின் ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டுடனான அரவணைப்பினை மராத்திய மன்னர்களின் (கி.பி. 1676-1855) காலத்தில் நாடகக்கலை பெற்றது. விழாக் காலங்களில் குறிப்பாகக் கோயில் திருவிழாக்களில் பல நாடகங்கள் படைத்தளிக்கப் பெற்றன. இரண்டாம் சகஜி மன்னர் தமிழ்மொழி உள்ளிட்ட பல்வேறு மொழிகளில் 34 நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார். புராணச் செய்திகளை மூலங்களாகக் கொண்டுள்ள நாடகங்கள் பெரும் பாலும் இசை நாடகங்களாகவே அமைக்கப்பட்டுள்ளன.[21] முதலாம் சரபோஜி, பிரதாபசிம்மர் இரண்டாம் துளஜா, இரண்டாம் சரபோஜி, கடைசி சிவாஜி ஆகிய மன்னர்கள் நாடகப் படைப்பாளிகளாக விளங்கினர். இவர்தம் நாடகங்களில் வடமொழித் தாக்கம் அதிகளவில் காணப்பட்டுள்ளது. யட்சகானம், பாகவத மேளம், குறவஞ்சி போன்ற நாடக வகைகள் இவ்வகையில் உருவாக்கம் பெறலாயின.

'நாடகசாலைகள்' இயங்கி வந்தமையும், நாடகக் கலைஞர் களுக்கு மாத ஊதியம் வழங்கப்பட்டமையும் ஆவணங்கள் மூலம் அறிய வருகின்றன. மேலும் நகைச்சுவை நடிகர்கள் மற்றும் நடிகைகள் (பெண்கள்) குறித்த குறிப்பும் காணக்கிடக்கிறது.[22]

---

20. க. வெங்கடரமணன், தஞ்சை மாவட்டக் கோவில் விழா நாடகங்கள் (வெளிவராத ஆய்வேடு) ப. 42.
21. மசா. அறிவுடைநம்பி, தஞ்சை மராட்டிய மன்னர்கள் வளர்த்த நுண்கலைகள், ப. 219.
22. மேலது, ப. 220.

விநாயகர் திருவிழாவை முன்னிட்டு அரண்மனையில் பிள்ளையாரின் முன்னால் தொடர்ந்து 22 நாட்கள் வரை நாடகங்கள் நடத்தப்பட்ட செய்தி கோயில் விழாக்களில் நாடகம் பெற்றிருந்த பெரும் பங்கினைப் பறைசாற்றுவதாய் உள்ளது.[23] சுபத்ரா கல்யாணம், சர்வாங்க சுந்தரி, நாராயண விலாசம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும்.

தமிழகத்தில் முன்பே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நாடக வடிவங்களான குறவஞ்சி, நொண்டி, விலாசம், கீர்த்தனை போன்ற நாடக வடிவங்கள் மராத்திய மன்னர்களால் போற்றி வளர்க்கப் பட்டன. சகஜி மன்னனைத் தலைவனாகக் கொண்டு 'சகஜிராசன் குறவஞ்சி'யும், திருவாரூர் தியாகேசரைத் தலைவனாகக் கொண்டு 'தியாகேசர் குறவஞ்சி'யும், இரண்டாம் சரபோஜியைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு 'சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி'யும், இக்காலத்தில் படைத்தளிக்கப்பட்டன.[24] இவ்வகை நாடகங்கள் விழாக்களின்போது அரண்மனை மற்றும் மக்கள் முன்னிலையில் நடத்தப் பெற்றன. இதற்கெனக் 'குறவஞ்சி மேடை' எனத் தனி மேடை அமைக்கப்பட்டிருந்தது. இது போன்று சங்கரநாராயண விலாசம், சகஜிராஜவிலாசம், பூலோக தேவேந்திர விலாசம் போன்ற விலாச நாடகங்களும், திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம், யானை மேலழகர் நொண்டிச்சிந்து போன்றவையும் படைக்கப் பெற்றன. சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரின் 'இராமநாடகக் கீர்த்தனை' இசைக் குறிப்புக்கள் மிகுதியாகக் கொண்டு படைத்தளிக்கப்பெற்ற செய்தி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய இராமர் கதையினைப் பல்வேறு பழமொழிகளுடன் படைத்தளித்த தன்மை கருத்துப் பரவாக்கலுக்கான முயற்சியெனக் கொள்ள முடிகிறது.

நாயக்கர் காலத்தில் அறிமுகம் செய்யப்பெற்ற யட்சகானமும் இக்காலத்தில் தமிழில் வடிவாக்கம் செய்யப்பெற்றது. கூத்தின் கூறுகள் அமைந்து கிடக்கும் இவ்வடிவம் கலைஞர்களின் உடலியக்கத்திற்காகப் படைத்தளிக்கப்பட்டு தமிழில் பேச்சுத் தமிழ் வடிவில் உருவாக்கப் பெற்றிருந்தது. எனினும் நாடகம் என்றே இவை அறியப்படுகின்றன.[25] 'இராசரஞ்சன வித்தியா விலாச நாடகம்' இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

---

23. ம.சா. அறிவுடைநம்பி, தஞ்சை மராட்டிய மன்னர்கள் வளர்த்த நுண்கலைகள், ப. 221.
24. மேலது, ப. 227.
25. மேலது, ப. 230.

'பாகவத மேளா' என்னும் நாடகவடிவம் இம்மன்னர்களின் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பாகும். நாயக்கமன்னர்கள் அறிமுகப் படுத்திய கலையாக இது அறியப்பட்டாலும், மராத்திய மன்னர் களால் போற்றி வளர்க்கப்பட்டது. தஞ்சையை அடுத்த மெலட்டூரில் இன்றும் 'பாகவத மேளா' நாடகம் தொடர்ந்து நடத்தப் பெற்று வருகிறது. இந்நாடகங்கள் ஆண்டுதோறும் வைகாசித் திங்களில் கோயிலில் 'நரசிம்மர் ஜெயந்தி' விழாவின் போது நடிக்கப் பெறுகின்றன.

மக்களின் கதை

பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி போன்றன குறிப்பிடத்தக்க சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களாகும். கீர்த்தனையையும் இவ் வகையமைப்புக்குள் அடக்கலாமென்றாலும் அதன் அமைப்பு நிலை கருதித் தனியே சுட்டப்பெறுகிறது.

பள்ளு நாடகம் உழவுத் தொழிலை மேற்கொள்ளும் உழவர்கள் மற்றும் கழனிவாழ் மக்களின் வாழ்க்கையைப் படம்பிடிப்பதாக அமைந்துள்ளது. குறவஞ்சி நாடகம் குறமகள் குறி சொல்லும் வாழ்க்கையையும் குறவர் குலமக்களின் வாழ்வியலையும் முன்னிலைப்படுத்துவதாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. நொண்டி நாடகமோ திருடனின் வாழ்க்கைத் திருத்தத்திற்கான நிகழ்வுகளை நகைச்சுவை ததும்பக் கூறுவதாய் உள்ளது. இவை மனித வாழ்வினை மாறுபட்ட நிலைகளில் மையப்படுத்துகின்றன.

பள்ளு

கி.பி. 16ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி நடைபெற்ற நாடக உள்ளமைப்பு மாற்றத்தில் சமூக நோக்கில் ஒரு பிரிவு மக்கள் வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் நாடக வகையாக 'பள்ளு' அமைந்து வருகிறது. 'சுழன்றும் ஏர்ப்பின்னது உலகம்' என்பதற்கொப்ப உழவுத்தொழில் குறித்தும், அத்தொழிலை மேற்கொள்வோர் குறித்தும் சிந்தனை செய்து, உழைக்கும் பிரிவினரையே நடித்தற்குரிய, நடிகர்களாகவும் ஆக்கிக் கொண்ட நாடக அமைப்பு இது. இதனை 'உழத்திப்பாட்டு' என்றும் வழங்குவர். 'சேரி மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து' எனத் தொல்காப்பியர்[26] குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் வடிவத்தோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கத்தக்கது இது. 'பள்ளு' பலவாகப் பல்கிப் பெருகியுள்ளது

26. தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், ப. 133.

என்பதனை 'நெல்லு வகையை எண்ணினாலும் பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது' என்னும் பழமொழி புலப்படுத்தும். ஆனால் அனைத்தும் கண்ணுக்கு விருந்தாகவோ, செவிக்கு இசையாகவோ கிடைக்கப் பெறவில்லை. ஒரு சில மட்டுமே பதிவு செய்யப் பட்டுள்ளன. திருவாரூர்ப் பள்ளு, குருகூர்ப் பள்ளு, சிவசயிலப் பள்ளு, வைசியப்பள்ளு, வடகைப்பள்ளு, திருமலைமுருகன் பள்ளு, சீர்காழிப் பள்ளு, செண்பகராமன் பள்ளு, தில்லைப் பள்ளு, பழனிப் பள்ளு, கண்ணுடையம்மைப் பள்ளு, திருப்புனவாயிற்பள்ளு, கதிரைமலைப் பள்ளு, பறாளை விநாயகர் பள்ளு, தண்டிகை கனகராயன் பள்ளு, குற்றாலப் பள்ளு, திருச்செந்திற் பள்ளு, போரூர்ப் பள்ளு, இரும்புலிப்பள்ளு, சேற்றூர்ப் பள்ளு, கங்கநாயக்கர் பள்ளு, திருவிடைமருதூர் பள்ளு, மாந்தைப் பள்ளு, முக்கூடற்பள்ளு, தஞ்சைப்பள்ளு, கொடுமருதூர்ப் பள்ளு, இராசநகர்ப்பள்ளு, தென்காசிப் பள்ளு, கோட்டூர்ப்பள்ளு, பொய்கைப் பள்ளு, புதுவைப்பள்ளு, பழனியட்டிச் செட்டிப் பள்ளு, மன்னார் மோகனப்பள்ளு, திருநீலகண்டன் பள்ளு, வைத்தியப் பள்ளு போன்றன எழுத்து வடிவில் வந்துள்ள பள்ளு நூல்களாகும்.

மேற்குறிப்பிட்டனவற்றுள் திருவாரூர்ப் பள்ளு காலத்தால் முந்தியது ஆகும். எனினும், கதிரைமலைப் பள்ளு (1640), மற்றும் முக்கூடற்பள்ளு (1680) ஆகிய இரண்டும் மிகவும் இலக்கியச் சிறப்பு வாய்ந்தவை எனக் கருதப்படுகின்றன.

கதை

பள்ளுவின் கதை அனைத்திற்கும் பொதுவாகவே அமைந்திருக்கும். ஆனால் இலக்கியச் சுவை, பாத்திரங்களுக் கிடையே நடைபெறும் போராட்டம் யாவும் படைப்பாசிரியன் கற்பனைக்குட்பட்டுச் சிறக்கும். பண்ணையாரிடம் வேலை பார்க்கும் தொழிலாளியாகப் பள்ளன் படைக்கப்பட்டுள்ளான். அவனுக்கு இரு மனைவியர். அவனை முறைப்படி மணந்து கொண்ட மூத்தபள்ளிக்கும், அவன் சேர்த்துக் கொண்டுள்ள இளைய பள்ளிக்கும் இடையே நடக்கும் போராட்டம் நாடகத்திற்கு வலுசேர்ப்பதாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. இளைய பள்ளியின் மேல் கோபங்கொண்ட மூத்தபள்ளி பண்ணை யாரிடம் சென்று தனது கணவன் வேலைகளைப் புறக்கணித்து விட்டு இளையபள்ளியோடு காலங்கழிப்பதாகக் கூறப் பண்ணையார் கூப்பிட்டுப் பள்ளனைக் கண்டிக்க, இனி ஒழுங்காக வேலை பார்ப்பதாகப் பள்ளன் உறுதி கூறுகிறான். ஆனால் இளைய

பள்ளி பக்கமே மீண்டும் அவன் சேர்ந்து கொள்கிறான். இதைக் கண்ணுற்ற மூத்தபள்ளி பண்ணையிடம் விவரம் கூறப் பள்ளனைக் கடுமையாகக் தண்டிக்கிறார் பண்ணையார். ஆனால் இதனைத் தாங்க இயலாமல் மூத்தபள்ளியே பண்ணையாரிடம் முறையிட்டு அவனுக்கு விடுதலை பெற்றுத் தருகிறாள். உழவுத் தொழில் தொடங்க ஏர் மூட்டப்பெற்றுப் பள்ளன் காயமுற மூத்தபள்ளி தந்த பச்சிலையால் அவன் குணமடைகிறான். அறுவடைக் காலம் வந்தபொழுது கூலி நெல்லைப் பங்கிடும் போது தனக்குரிய பங்கு தரப்படவில்லை என மூத்த பள்ளி முறையிடுகிறாள். இளையபள்ளி கோபமுற்று இருவருக்கு மிடையே உச்சகட்டச் சொல்லம்புகள் பரிமாறப்படுகின்றன. இவர்களுடைய ஏச்சுப் பேச்சில் இவர்கள் வழிபடும் சைவ வைணவக் கருத்துகள் குறித்தும் பேசப்படுகின்றன. இந்தப் பகுதி மட்டும் படைப்பாசிரியர்களுடைய எண்ணத்துக்கு உட்பட்டு அமைகிறது. முடிவில் பண்ணையார் தலையிட்டு அமைதியேற் படுத்துவதாகக் கதை முடிவடைகிறது.

நாட்டுவளம், மழைக்குறி, பள்ளியர் வாழ்வு, உழவுத்தொழில் வகை, வித்து (விதை) வகை, ஏர்பிடித்தல், மாடு குறித்த செய்திகள் என உழவு தொடர்பான பல செய்திகள் இதில் இடம்பெற்று வருகின்றன.

பா வகை

வாழும் மக்களின் இயல்பான பேச்சு மொழியில் ஆக்கப் பெற்ற சிற்றிலக்கிய நாடகமாகப் பள்ளு அமைந்து வருவதால் அனைவரும் சுவைக்கும் நோக்கிலான பாவகைகளே பயின்று வருவதைக் காணமுடிகிறது. சிந்து, விருத்தப்பா இவற்றைக் கொண்டு பள்ளுவின் மொழிநடை அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. மூத்தபள்ளி, இளையபள்ளி இருவர்க்குமிடையேயான ஏசல் பேச்சுக்களையொட்டியே பிற்காலத்தில் 'ஏசல்' என்றே தனிவகை இலக்கியம் பிறந்ததாகவும், பிற்கால நாட்டுப்புற நாடகங்கள் பலவற்றிலும் இவ்வுத்தி தருக்கப்பாடலாகக் கையாளப் பட்டதாகவும் குறிப்பிடுவர்.[27]

மாந்தர் செயல்நலன்கள்

மூத்த பள்ளியின் வருகை இவ்வாறு அமைகிறது.

> நெற்றியில் இடும் மஞ்சணைப் பொட்டும்
> மற்றொரு திருநாமப் பொட்டும்

27. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 178.

நெகிழ்ந்த நெடுங்கொண்டையும் ரெண்டாய்

. . . . .

திருமுக்கூடல் வாய்த்த பள்ளி
தோன்றினாளே

இளையபள்ளியின் வருகை பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

செஞ்சரணைப் படமிடுங் கொச்சியின்
மஞ்சளும் பூம்பச்சையும் மணக்கச்

. . . . .

பஞ்ச வர்ணத்து அழகும் துலங்க
மருதூர்க்கு வாய்ந்த பள்ளி
தோன்றினாளே (முக்.பள்.பாடல்.9)

பள்ளன் வருகையோ இப்படி அமைகிறது.

கறுக்கும் கடாய் மருப்பின்
முறுக்கு மீசையும் – சித்ரக்
கத்தரிகை கட்ட வண்ணக்
கன்னப் பரிசும். . . .
வடிவழகக் குடும்பன் வந்து தோன்றினானே

இத்தகைய பாத்திர அறிமுகம், மனத்துக்குள் கற்பனையாகப் பாத்திரங்களை ஒப்பனை செய்து கொள்ளத்தக்க நிலையில் மாந்தரின் பண்பு, உருவ அமைப்பு போன்ற குறிப்புகள் அமைந்து நிற்பதையே காட்டுகிறது.

நாடகச் சிக்கல்வழிச் சமுதாயச் சித்திரிப்பு

பள்ளு நாடகத்தில் பள்ளன் - மூத்தபள்ளி உறவு; பள்ளன் - இளைய பள்ளி உறவு, மூத்த பள்ளி - இளைய பள்ளி ஏசல், பள்ளன் - மூத்தபள்ளி - இளைய பள்ளி - பண்ணை இவர்களுக் கிடையேயான போராட்டம் இவை சுவைபடும் விதமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றை நாடகச் சிக்கல்கள் என்று கொள்ளலாம். ஆனால் இந்நாடகச் சிக்கல்களையே சமுதாயச் சித்திரிப்பிற்கான கருவியாகப் படைப்பாசிரியர்கள் எடுத்துக் கையாண்டிருப்பது மிகச் சிறந்த உத்திமுறையெனலாம்.

இரண்டு மனைவியரோடு பள்ளன் படும் வேதனையை நாடகாசிரியர்கள் உச்சக்கட்ட நிகழ்வாகப் படைத்து அதன் மூலம் நாடகச் சுவையை மேம்படுத்தித் தருவதோடு வாழ்க்கையின் பல்வேறு சிக்கல்களையும் படம்பிடித்துக் காட்ட முயலுகின்றனர். இவர்களது முறையீட்டுக்குச் செவி சாய்க்கும் மூன்றாவது

மனிதரான பண்ணையார் சமுதாயத்தில் ஆளுமை கொண்டவனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளார். இரண்டு பள்ளியர்களுக்குள் மாட்டித் தவிக்கும் பள்ளன் சூழலுக்கு இரையாகும் சாமானிய மனிதனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளார்.

மூத்தபள்ளி, இளையபள்ளி போட்டியால் தண்டனை பெற்ற பள்ளனைக் காப்பாற்றும் பாத்திரமாக மூத்தபள்ளி படைக்கப்பட்டு முதன்மைப்படுத்தப்படுவது 'கல்லானாலும் கணவன்' என்னும் பழமொழிக்கேற்ப, கணவனை விட்டுக் கொடுக்காத மனநிலைக்குரியவள் மனைவியே என்பதை நிறுவும் வண்ணமாக உள்ளது. பெண்ணியச் சிந்தனையின் இழையோடத் தொடங்கிய நிகழ்வும் இதுவெனலாம். தனது குற்றச்சாட்டின் படியே பண்ணையாரால் தண்டிக்கப்பட்ட நிலையிலும் கணவனைக் காப்பாற்ற வேண்டி மூத்தபள்ளி பண்ணையிடம்

சட்டம் மேல் பிழைத்தாலும்
பெண் பிள்ளை யாண்டே – பொல்லாத்
தண்ணீர் குடித்த வெறியால்
முதற்சொன்னேன் ஆண்டே (முக். பள்ளு. பா. 107)

எனத் தவறுக்கு வருந்திக் கணவனை விடுவிக்க வேண்டுகிறாள்.

பள்ளு நாடக முடிவில் பள்ளியர் இருவரும் ஒருவரையொருவர் சமாதானம் செய்துகொள்வதாக முடிக்கப் பெற்றுள்ளனர்.

சொன்னாலென்ன நீயும் பொறு
நானும் பொறுத்தேன் – கிளை
சூழ்ந்திருக்க நாடே கூடி
வாழ்ந்திருக்கலாம்

பன்னகத்தில் ஆடிய முக்
கூடலழகர் – திருப்
பாதமலர் வாழ்த்தியாடிப்
பாடுவோமே! (முக். பள்ளு. பா. 175)

சமூகத்தில் பெண்களுக்குள் ஒருவரையொருவர் போட்டி பொறாமையின்றி வாழவேண்டுமென்னும் அரிய கருத்து மக்களுக்கான அருமருந்தல்லவா?

குறவஞ்சி

'பள்ளு' செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய அதே காலக் கட்டத்தில் தமிழகத்தில் ஆளுமை கொண்டிருந்த இன்னொரு

சிற்றிலக்கிய வடிவம் குறவஞ்சியாகும். கி.பி. 17 முதல் 19ஆம் நூற்றாண்டு வரை இதன் ஆதிக்கம் அதிகளவில் இருந்தது. பிற்காலத்தில் சமய இலக்கியப் பரவுதலுக்காகக் கூட இக்குறவஞ்சி வடிவம் கொள்ளப் பெற்றதால் இதன் ஆளுமையின் தொடர்ச்சி நீண்ட வரலாறாயிற்று. 'குறவஞ்சி'யின் கதையமைப்பு அனைத்திற்கும் பொதுவானதாகவே அமைந்துள்ளது. ஆனாலும் நாடகப் படைப்பாசிரியரின் நோக்கத்திற்கேற்பவும், கற்பனைக் கேற்பவும் உள்ளமைப்புச் செய்திகள் மாறுபட்டே அமைந்து வந்துள்ளன. குறவஞ்சியின் பொதுவான கதை குறமகளை மையப் படுத்திய பெண்ணியச் சிந்தனையை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகிறது.

குறவஞ்சியின் மூலவடிவங்கள் பழமை வாய்ந்தவையாகும். சங்க இலக்கியத்தில் அறியப் பெறுகின்ற குன்றக்குரவையின் மேம்பட்ட இலக்கிய வடிவமே குறவஞ்சி என்பர். குறமகள் பாத்திரப் படைப்பு தொன்மை வாய்ந்தது. 'குறிசொல்லும்' குறத்தியின் வழக்கம் சங்க இலக்கியங்களில் 'வெறியறிதல்' என்னும் பகுதியில் காணக்கிடக்கும்.[28] குறவஞ்சி நாடகத்தினைக் குறத்திப் பாட்டு எனவும், குறம் எனவும் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. நூற்றுக்கு மேற்பட்ட குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் தோற்றம் பெற்றதாக அறியப் பெற்றாலும் இருபத்தியொரு குறவஞ்சிகளே அச்சில் வெளிவந்துள்ளன. ஓலைச் சுவடிகளில் பல பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளன. திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் எழுதிய திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி சிறப்பு வாய்ந்த குறவஞ்சி நாடக இலக்கியமாகக் கருதப்படுகிறது. மேலும் இலட்சனைக் குறவஞ்சி, ஓதாளர் குறவஞ்சி (அழகுமலைக் குறவஞ்சி), கும்பேசர் குறவஞ்சி, தமிழ் அரசிக் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, கொடுமாளூர்க் குறவஞ்சி, திருமயிலைக் குறவஞ்சி, திருமலைப் பாண்டவர் குறவஞ்சி, தஞ்சை வெள்ளைப் பிள்ளையார் குறவஞ்சி, பெத்லகேம் குறவஞ்சி போன்றன குறிப்பிடத்தக்க குறவஞ்சிகளாக அறியப் பெறுகின்றன.

குறவஞ்சி நூல்களில் முதலில் தோன்றியது 'மீனாட்சியம்மை குறம்' ஆகும். இதனை இயற்றியவர் தில்லை நாயக்கர் (1623 - 1659) காலத்தில் வாழ்ந்த குமரகுருபரர் என்பவர் ஆவார். திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி (1720) வளமைமிக்கதாகப் போற்றப்பட்டுக் குறவஞ்சியில் தலையாயது என்ற இடத்தைப் பெறுகிறது. சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி தஞ்சைப் பிரகதீசுவரர் ஆலயத்தில்,

---

28. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 184.

அஷ்டக்கோடி விழாவின்போது ஆடப்பெற்று வந்துள்ள நாடகமாகும். இதனை எழுதியவர் கோட்டையூர் சிவக்கொழுந்து தேசிகர் ஆவார். இது தஞ்சையை ஆட்சி செய்த மன்னன் சரபோஜி (1798-1832)யின் வரலாற்றுப் புகழ் குறித்த நாடகமாகும்.

குறவஞ்சி நாடகம் அனைத்துத் தரப்பினராலும் விரும்பிப் போற்றப்பட்டு வரும் நாடக வடிவமாகும். மக்களைப் பற்றிய சிந்தனையோடு இறையுணர்வினையும் இழையோடச் செய்து இதன் நாடக அமைப்பு ஆக்கப்பெற்றுள்ளது.

கதை

தலைவன் பவனி வருவதைக் கண்ணுற்று அவன்மீது காதல் கொள்கிறாள் தலைவி. கதைக்கேற்பக் கதைத்தலைவியின் பெயர் மாறி மாறி வருவதுண்டு. மதனவல்லி, வசந்தவல்லி, காமரசவல்லி, தெய்வமோகினி, மோகினி, இராசமோகினி, மோகனவல்லி, மோகனாங்கி, மதனரதி என்பன அவ்வகையில் அமைந்துள்ள தலைவியின் பெயர்களாகும். தலைவி தலைவனை எண்ணி விரக வேதனையால் துன்புறுகிறாள். தனது பாங்கியிடம், தலைவனிடம் தூதுசெல்லக் கோருகிறாள். தலைவனிடம் தலைவி தூது போகும் வேளை குறத்திவர, குறத்தியின் வரவைத் தலைவியிடம் பாங்கி தெரிவிக்கிறாள். குறத்தியைப் பாங்கி அழைத்துத் தலைவியிடம் செல்கிறாள். குறத்தி தனது நாட்டுவளம், மலைவளம், சாதிவளம், ஆற்று வளம் குறித்துப் பெருமைபடப் பேசித் தனது திறமைகளை விவரிப்பாள். தொடர்ந்து தலைவிக்குக் குறி கூறும் குறத்தி தலைவி கொண்டுள்ள காதலைக் குறிப்பிட்டு அது வெற்றி பெறும் என்று உரைப்பாள். இக்கட்டத்தில் குறத்தியைப் பிரிந்து வருந்தியலையும் குறவன் பல இடங்களிலும் தேடி நகரத்தில் கண்டுபிடிப்பான். குறத்தி பெற்றுக் கொண்ட பல பரிசில்கள் பற்றியும் வினவி இருவரும் பாட்டுடைத் தலைவனை வாழ்த்துவதாக நாடகக்கதை முடிவுபெறும்.

பா வகை

இசை கலந்த பாடல்கள் இந்நாடகத்தின் தனிச் சிறப்பாகும். நாட்டிய நாடகக் கூறுகளும் மிக்கு இது வடிவம் பெற்றுள்ளது. குறவஞ்சியில் இடம்பெற்றுள்ள பாடல்கள் பண் அமைப்பும் நாட்டுப்பாடல் மெட்டமைப்பும் கொண்டவை. கல்யாணி, தோடி, பைரவி, அடாணா, முகாரி, கானடா, எதுகுல காம்போதி, நீலாம்பரி, கேதாரகௌளம், ஆரபி, பூர்வ கல்யாணி, தன்யாசி

நீலாம்பரி, கேதாரகௌளம், ஆரபி, பூர்வ கல்யாணி, தன்யாசி போன்ற பல பண்களால் குறவஞ்சி ஆக்கப்பட்டுள்ளதால் மக்கள் மனத்தைக் கவரும் வடிவமாக இது அமைந்துள்ளது.

கும்பேசர் குறவஞ்சி அகவல், வெண்பா, விருத்தம், கொச்சகக் கலிப்பா, கட்டளைக் கலிப்பா, கட்டளைக் கலித்துறை முதலிய செய்யுள்களும் இசைப்பாடல்களாகிய கீர்த்தனைகளும் கொண்டவை. பொதுவாகக் குறவஞ்சி வடிவங்கள், இவ்வகைப் பா அமைப்பினையே கொண்டு விளங்குகின்றன.

மாந்தர் செயல்நலன்கள்

குறவஞ்சி நாடகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க பாத்திரப் படைப்பு குறத்தி எனப்படும் குறமகளே. ஒரு பெண்ணை முன்னிறுத்தி நாடகம் சமைத்துக் குறவஞ்சி எனப் பெயரிட்டுள்ள நிலை தமிழ் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும். தலைவன், தலைவி, பாங்கி, சிங்கன் போன்றன பிற பாத்திரங்கள். ஒரு பெண் (தலைவி), வருத்தமுறுவதைப் பார்த்து இன்னொரு பெண் (குறவஞ்சி) அவளைத் தேற்றி நிற்கும் செயல்பாடு சமூக அமைப்பில் பெண்களுக்கான கடமையுணர்வினையும் வெளிப் படுத்தி நிற்கிறது.

தியாகேசர் குறவஞ்சியில் தலைவியின் காதல் துயர் பின்வருமாறு விளக்கிக் காட்டப்படுகிறது.

மாலைப் பொழுதும் வந்துதோயென் – கையிலிட்ட
வளையுங் கழன்று சிந்துதே
ஆலைச் சிலை வளைப்பானே – மதனனென்தன்
அங்கமெலாம் துளைப்பானே

சிங்கியைப் பிரிந்து வாழும் சிங்கனின் புலம்பல் சிந்தனைக்குரியது.

சிங்கன் : கைப்பிடித்த கணவனுக்குக் கவடு
செய்யலாகுமோடி – சிங்கி

சிங்கி : கள்ளருடை மனதிலக்கம் காடு கொள்ளாதென
வுரைத்தாய் – சிங்கா

சிங்கன்: பொய்க்குமொரு பொருளுரைக்கும் புதுமை
கண்டே னுன்னிடத்தில் – சிங்கி

சிங்கி : புலிபசித்தா லென்ன புல்லைப் புசிப்பதுண்டோ–
சிங்கா (தியாகேசர் குறவஞ்சி)

கட்டியங்காரன்

'கட்டியங்காரன்' எனப்படுகிறவன் பாத்திரப் படைப்பு கதை கூறல் முறையிலமைந்த நாடகப் படைப்புக்களின் மூலை முடுக்கெல்லாம் தன் முகத்தைக் காட்டி நாடகக் கதையை நகர்த்திச்செல்பவன். வடமொழியில் இவனுக்குச் 'சூத்ரதாரி' எனப் பெயர். தலைவன் வருகையைக் கூறுதல், தலைவி வருகையைக் கூறுதல், கதையின் பின்னணியைக் கூறுதல், பிற பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்து வைத்தல் என நாடகத்தின் உயிர்ப்புக்குப் பின்புலமாகச் செயல்படும் பாத்திரம் 'கட்டியங்காரன்' பாத்திர மாகும். பார்வையாளரை நாடகச் சூழலுக்குத் தயார்படுத்துவது, நாடகத்தின் வீச்சினைத் தனது பேச்சுத் திறமையாலும், அங்க அசைவுகளாலும் முன்கூட்டியே வேகப்படுத்துவது போன்ற செயல்பாடுகளுக்குக் கட்டியங்காரனே பொறுப்பேற்றுக் கொள்வான். சில நேரங்களில் 'கோமாளி' எனப் பெறும் நகைச்சுவையாளராகவும் கட்டியங்காரன் பணி தொடர்வதுண்டு. உரிய காட்சிப் பின்னணி, ஒளியமைப்பு வசதிகள் உள்ளிட்ட தொழில் நுட்ப வசதிகள் இல்லாத காலத்தில் மிக நீளமான கதையின் காட்சிப்படுத்தவியலாத பகுதிகளைத் தன் உரையின் மூலம் சொல்லிக் கதைக் கோர்வையைக் காப்பாற்றுவதும் கட்டியங்காரன் கடமையாகும். சுருங்கக் கூறின் நாடகத் தொடக்கத்தில் சலங்கை கட்டி மேடையில் தோன்றி ஆடி நாடக அறிமுகம், கதை அறிமும், நடிகர் அறிமுகம், காட்சிப் பின்னணி அறிமுகம் போன்ற பல செயல்பாடுகளையும் செய்து நிகழ்வுகளை ஒருங்கிணைத்து மக்களைக் (பார்வையாளரை) கவரும் தன்மைகொண்ட பாத்திரப் படைப்பு 'கட்டியங்காரன்' எனலாம். தன்னுடைய உரையினூடே நாட்டுக்கும், மக்களுக்கும் தேவையான நல்ல செய்திகளையும் சொல்லி மக்களுடைய நம்பிக்கைக்குரிய பாத்திரமாக விளங்கும் கட்டியங்காரன் பாத்திரம் காலம் செல்லச் செல்ல, தொழில்நுட்ப வசதிகளின் பெருக்கத்தில் பயன்பாடின்றிப் புறந்தள்ளப்பட்டுள்ளது.

இவ்வகையில் சிறப்புடைய கட்டியங்காரன் வேடம் பல குறவஞ்சிகளில் இடம்பெறக் காணமுடிகிறது. ஓதாளர் குறவஞ்சியின் கட்டியங்காரன்,

> **அகோ எப்படி என்றால் தேவாதிதேவன் ஸ்ரீமந்**
> **நாராயணன் மருகன் இரணிய கற்பகருவபங்கன்...**
> **பொங்கலூர் நாட்டில் கொடுவாய் ஓதாளகுலர்**
> **பிறவியின் மரபில் நல்ல பெருமாள்... மகிபன்**

அருளிய பெரிய பெருமாள் வசீகரன்
அனுதினமும் பணி பாதபங்கஜா... அலாசல
ஆண்டவா... சரணம்... சரணம்... சாமியே சரணம்
(ஓதாளர் குறவஞ்சி. ப. 9)

என உரைநடை கலந்து கதையைத் தொடங்குவதைக் காணலாம்.

திரிகூடராசப்பக்கவிராயர் இயற்றிய திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி கி.பி. 17, 18-ஆம் நூற்றாண்டில் மதுரை மன்னரான முத்து விஜயரங்க சொக்கலிங்க நாயக்கர் என்பாரால் அரங்கேற்றம் செய்யப் பெற்றதோடு, நாடகாசிரியருக்குப் பாராட்டும் சிறப்பும் செய்து நன்செய் நிலமும் பரிசாக அளித்துள்ளார்.[29] இக் குறவஞ்சியில் 'கட்டியங்காரன் வரவு' பாடலாக அமைந்துள்ளது.

தேர் கொண்ட வசந்தவீதிச் செல்வர் குற்றாலத்து ஈசன்
பார் கொண்ட விடையில் ஏறும் பவனி எச்சரிக்கை கூற,
நேர் கொண்ட புரிநூல் மார்பும் நெடிய பொற்பிரம்பும் ஆகக்
கார் கொண்ட முகில் ஏறு என்னக் கட்டியங்காரன் வந்தான்
(திருக்குற். ப. 5)

இக்கட்டியங்காரன் தன்னைப் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுவான்:

பூமேவு மனுவேந்தர், தேவேந்தர், முதலோரைப்
புரந்திடும் செங்கோல் ஆன பிரம்பு உடையான்,
மாமேருச் சிலையாளர் வரதர் குற்றால நாதர்
வாசல் கட்டியங்காரன் வந்தனனே (திருக்குற். ப. 5)

தொடர்ந்து திரிகூட நாதர் பவனி வருதலைக் கட்டியங்காரன் பின்வருமாறு உரைப்பான்:

மூக்கு எழுந்த முத்து உடையார் அணிவகுக்கும் தன்னகர
மூதார் வீதி
வாக்கு எழுந்த குறுமுனிக்கா மறி எழுந்த கரம் காட்டும்
வள்ளலார், சீர்த்
தேக்கு எழுந்த மறை நான்கும் சிலம்பு எழுந்த பாதர்,
விடைச் சிலம்பில் ஏறி
மேக்கு எழுந்த மதிசூடி, கிழக்கு எழுந்த ஞாயிறு போல்
மேவினாரே
(திருக்குற். ப. 5)

இதுபோன்ற நாடகத் தொடக்கத்துக்கான சூழலைக் கொடுத்து நிற்கும் கட்டியங்காரன் வருகையை மக்கள் ஆவலுடன்

29. குற்றாலக் குறவஞ்சி, நூன்முகம்.

எதிர்பார்த்திருப்பர். தங்களுக்குத் தேவையான தகவல்களைத் தருவதிலும், நாடகம் தடைபடும் போதேல்லாம் தோன்றிச் சம யோசிதமாகப் பேசி விடை காண்பதிலும், ஒருங்கிணைப்பதிலும் முக்கியமானவன் கட்டியங்காரனேயாவான். இப்பாத்திரம் முன்னரே குறிப்பிட்டபடி கதைகூறல் நோக்கில் அமைக்கப் பெறும் இசை நாடகங்களில் அதிக அளவு பங்களிப்புச் செய்வதாக அமையும்.

நாடகப் படைப்பு நிலைகள்

குறவஞ்சி நாடகம் படைப்பு நிலையில் இசை, நடிப்பு, மற்றும் நடனம் ஆகியவை கலந்த நிலையிலேயே காணப்படு கின்றது. இசையும் பண்ணும் கலந்த இசைப்பனுவல் என்பதே குறவஞ்சி நாடகத்தைப் பொறுத்தமட்டிலும் பொருத்தமெனலாம்.

குறவஞ்சி நாடகமேடை களத்தினின்று உயர்ந்து தனியாக அமைக்கப்படுகிறது. திரையாக ஒரு துணி அல்லது துண்டு இருபுறமும் இருவரால் பிடிக்கப்படுகிறது. பாத்திரங்கள் யாவும் பின்னாலிருந்து தோன்றிப் பின்பு மேடையை முழுமையாக ஆளுமைப்படுத்துவதாக இருக்கும். நாடகம் நடத்தப்படும் மேடை 'குறவஞ்சி மேடை' என்றழைக்கப்படுகிறது.

எடுத்துக்காட்டாகத் தஞ்சையில் புகழ்பெற்று விளங்கும் 'சரபேந்திரபூபாலக் குறவஞ்சி' மேடையேற்றத்தினைக் காணலாம்.

பாத்திரங்கள்

சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, மன்னன் சரபோசி சரபேந்திரன், சரபபூமன், சரபபூபாலன், சரபமன்னர், சரபேந்திர பூபதி, சரபேந்திரமால், சரபோசி துரை, சரபோசி நரபாலர் போன்ற பல்வேறு பெயர்களில் மன்னர் சரபோசியை அறிமுகம் செய்கிறது.

> **பார் கொண்ட தென்றிசைப் பரதகண்டத்திற்**
> **சீர் கொண்ட சோழர் திருநாட்டதனிற்**
> **திருமகளி ருக்குஞ் செந்தாமரை யாய்**
> **விரவுபா ரதிக்கு வெண் டாமரையாய்** (சரபே.பாடல். 9.1)

எனச் சரபேந்திரர் குறித்த நற்குணங்கள் போற்றப்பட்டு நாடகம் தொடக்கம் பெறுகிறது.

'மோகினி' என்றழைக்கப்படும் 'மதனவல்லி' என்னும் பெண் தலைமைப் பெண்பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். இவளே குறவஞ்சியின் தலைவியும் ஆவாள். மதனவல்லி உயர்ந்த சாதிப் பெண்; வெண்பிறை நகத்தினள்; கரும்பன்ன தோளினள்;

கூற்றுவனைத் தோற்கடிக்கும் கண்களையுடையோள்; நெற்றித் திலகமுடையாள்; இத்தகைய உயர்சிறப்புகளுடைய மதனவல்லி தன் தோழியர்களுடன் பந்தாட அவ்வழியே வரும் தலைவனைக் கண்டு மனஉவகை கொண்டு காதல் கொள்கிறாள்.

சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியிலும் குறமகள் பாத்திரம் முக்கியத்துவம் பெற்றே விளங்குகிறது. மேலும் குறத்தி குறி கூறுவதாகச் சொல்லப்படும் பகுதி இந்நாடகத்தில் சுவை மிகுந்த பகுதி எனும் இடத்தைப் பிடித்துள்ளது. குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறவஞ்சியை அழகுமகள் போலச் சித்திரித்திருப்பதைக் காணலாம்.

கயலிரண் டிலக கலைமதி தன்மேல்
புயல்புறஞ் சூழப் பூத்ததோர் கொடியோ
புவியினில் வந்து பூண்பல புனைந்து
நவிலனம் போல நடந்திடு மின்னே *(சரபே. பாடல். 60)*

மேலும் சிங்கன், குளுவன் (சிங்கனின் நண்பன்) பாங்கியர் எனப் பாத்திரங்கள் இடம்பெறுகின்றன.

'சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி' செய்யுட்களையும் இடையிடையே சுருக்கமான உரைநடையையும் கலந்து தருவதான அமைப்பினைக் கொண்டு விளங்குகிறது. இக்குறவஞ்சி நாடகத்தின் மொழிநடை பாத்திரப் படைப்பிற்கேற்ப இயல்பாக அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. பாத்திரப் பண்பு நலனுக்கேற்ப, செந்தமிழும், சேரிமொழியும் கலந்துவரும் வண்ணம் மொழி நடை ஆக்கப் பெற்றுள்ளது.[30] சுவைக்காக நாடோடிப் பாடல்களும் விரவி வருகின்றன. தெலுங்கு, கன்னட, ஆங்கில, இந்துஸ்தானி மற்றும் மராட்டியச் சொற்களும் சில இடங்களில் பயின்று வருவதையும் காணமுடிகிறது.

நாசெய் சூடெனா *(பாடல் 46: 5)*

என்னும் தெலுங்குச் சொல்லும்,

மஜஹாத்பஹ ஆக *(பாடல் 46: 6)*

என்ற மராட்டியச் சொல்லும்,

கையின நோடே *(பாடல் 46: 7)*

என்ற கன்னடச் சொல்லும் இடம்பெறுகிறது.

---

30. க. இரவீந்திரன், 'சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி', *தஞ்சை கூத்து மரபுகள்*, பக். 90-91.

அதுபோலவே

ஹத்தேக்கர் பொலாந் (பாடல் 46: 8)

என்ற இந்துஸ்தானிச் சொல்லும்,

லுக் மை ஹேஹண்ட் (பாடல் 46: 9)

என்ற ஆங்கிலச் சொல்லும் இடம்பெறுகின்றன. இவைகள் குறத்தியின் வாயிலிருந்து வரும் சொற்களாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. குறத்தி பல இடங்களுக்கும் சென்று பல தரப்பட்ட மக்களோடும் பழகும் பாங்குடையவளாதலால் பல மொழியிலும் தேர்ந்தவள் அவள் என்பதனை வெளிப்படுத்து வதற்காக இம்மொழிநடை கையாளப்பட்டிருக்கலாம். மேலும் அக்காலக்கட்டத்தில் பேச்சு வழக்கில் ஆங்கிலம் கலந்து வந்துள்ள நிலையைச் சுட்டுவதாகவும், மக்களிடையே நகைப்பு உணர்வை ஏற்படுத்துவதாகவும் இம்முயற்சி அமைந்திருக்கலாம். மேலும் தஞ்சையில் இத்தகைய மொழி தெரிந்த மக்கள் வாழ்ந்திருந்த காரணத்தினால் அவர்களையும் மகிழ்ச்சிப்படுத்து வதற்காக இத்தகைய மொழி நடையைப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம் எனவும் எண்ண முடிகிறது.

பாத்திர அறிமுகம்

கட்டியங்காரன் பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்து வைக்கிறான். நாடகத் தொடக்கத்தினைக் கூறப்போகும் கதையோடு தொடர்பு படுத்திக் கூறி நிற்கும் முறைமையைச் செவ்வனே செய்து நிற்கிறான்.

மிகவெழி லுற்றிடு காவிச்சல்லடம்
மிசை கற் றிடுகச்சை யிலுக்கியே
தகதிமி தக்கிட திக்கிட வென்னத்
தருக்குடன் மேன்மீசை முறுக்கியே
கட்டியங்காரன் வந்தானே – ஒய்யாரமாகக்
கட்டியங் காரன் வந்தானே (பாடல் 6: 1)

எனக் கட்டியங்காரனது தோற்றம் மிடுக்காக அமைந்திருந்த நிலை சுட்டப் பெறுகிறது. பாத்திர அறிமுகங்கள் முறையாகக் கட்டியங்காரன் மூலமாகச் செய்யப்படுகின்றன. சரபேந்திரர் மிகச் சிறப்பான அறிமுகம் பெறுவது நாடக நோக்கத்தினைத் தெளிவு படுத்துவதாக உள்ளது.

இவ்வாறு குறவஞ்சி நாடகம் நாடகக் கூறுகள் மிக்கு விளங்குகின்றது. முன்னரே குறிப்பிட்டது போலக் கதைத்

தலைவர் யாரென்பதன் அடிப்படையில் நாடக உள்ளமைப்புச் செய்திகள் இடம்பெற்று வருகின்றன. சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியின் செந்தமிழ் மொழி - சேரிமொழிப் பயன்பாடு மாறி மாறி அமைவது பாத்திரப் பண்பு நலன் நோக்கிலும் மொழிப் பயன்பாடு குறித்த வளர்ச்சி மாற்றம் என்ற அடிப்படையிலும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கூறெனக் கொள்ளலாம்.

நொண்டி

பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகிய சிற்றிலக்கியங்கள் செயல்பாட்டில் இருந்த அதே காலக்கட்டத்தில் நொண்டி நாடகமும் தனித்தன்மையோடு தமிழகத்தில் செயன்மை பெற்றிருந்தது. கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டில் நொண்டி நாடகங்கள் பரவலாகத் தோற்றம் பெறத் தொடங்கின. சமூகத்தில் ஒழுக்கம் மிகவும் முக்கியமென்பதையும், தனிமனித ஒழுக்கக் கேடு பெருந்துன்பம் விளைத்தற்குரியது என்பதையும் முதன்முறையாகத் தெளிவுபெற விளக்கிய நாடக வகை நொண்டி நாடகமெனலாம். பொதுவாக நொண்டி நாடகங்களின் கதையமைப்பு ஒரே மாதிரியாகவே அமைந்து வரும் எனினும் நாடகாசிரியர் கற்பனைக்கேற்பவும், நோக்கத்திற் கேற்பவும் நாடக உள்ளமைப்பில் இடம்பெறும் செய்திகள் மாறுபட்டு வருவதுண்டு.

பள்ளு நாடகம் ஒரு சமுதாயத்தை முன்னிலைப்படுத்தி அமைந்திட, குறவஞ்சி நாடகமோ தலைமைப் பாத்திரமான குறமகளை முன்னிலைப்படுத்தியது. ஆனால் நொண்டி நாடகம் ஒரு தனிக் கலைஞனை முன்னிலைப்படுத்திய நாடகமாக அமைந்துள்ளது. ஒரு காலை இழந்த நிலையில் மேடையில் தோன்றித் தனியொரு மனிதனாக நாடகக் கதையை நகர்த்திச் செல்லும் அக்கலைஞனின் புறத்தோற்றத்தின் அடிப்படை யிலேயே 'நொண்டி' என்ற பெயர் அமைந்திருக்க வேண்டும். இதனை 'ஒற்றைக்கால் நாடகம்' என்றும் அழைப்பர்.

தமிழகத்தில் பல நொண்டி நாடகங்கள் தோற்றம் பெற்றிருந்தாலும் சில நாடகங்கள் மட்டுமே காணக் கிடக்கின்றன. சீதக்காதி நொண்டி நாடகம், திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம், திருப்புல்லாணி நொண்டி நாடகம், திருமலை நொண்டி நாடகம், திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம், தில்லை விடங்கன் ஐயனார் நொண்டி நாடகம், குளத்தூர் ஐயன் நொண்டி நாடகம், சாத்தூர் நொண்டி நாடகம், சாரங்கபாணி நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம், மதுர கவிராயர்

நொண்டி நாடகம், அவினாசி நொண்டி நாடகம், ஞான நொண்டி நாடகம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க நொண்டி நாடகங்களாகும்.

கதை

நொண்டி நாடகத்தின் கதை, அனைத்துக்கும் பொதுவான தாகவே அமைகிறது. திருட்டுத் தொழில் மேற்கொண்டு அதன் பாதையில் பரத்தையின் பார்வையில் சிக்குண்ட ஒருவன் தன் தீய ஒழுக்கத்தின் காரணமாகச் செல்வத்தையெல்லாம் இழக் கிறான். மேலும் மேலும் திருட்டுத் தொழில்களில் ஈடுபடும்போது அரசனது குதிரைகளையும் திருடக் கையும் களவுமாகப் பிடிபடுகிறான். காவலர்களால் அரசன்முன் நிறுத்தப்படும் அவனுக்குத் தண்டனையாக மாறுகால் மாறுகை வாங்கப் படுகிறது. கை, கால்களை இழந்து வாழும் அவனுக்குப் பெரியவர் ஒருவர் நல்வழிகாட்ட இறைவனது அருளால் மீண்டும் கை கால்களைப் பெற்றுக் கொள்வதாகக் கதை முடிகிறது. 'தவறுக்குத் தண்டனை உறுதி' என்பதும் தவற்றை உணர்ந்து திருந்தும்போது அத்தண்டனை மீளப் பெறப்படலாம் என்பதும் நொண்டி நாடகத்தின் அடிப்படைச் செய்திகளாகும்

பாவகை

இசை கலந்த இலக்கிய நாடகமாக இது பரிணமிக்கிறது. வெண்பாவும் ஆசிரியப்பாவும் கலந்து நொண்டி, சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு ஆகிய பாவினங்களால் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. மக்கள் வழக்குச் சொற்கள் பயன்படுத்தப் பெற்று எளிமைப்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. நகைச்சுவை இழையோடும் வண்ணம் நொண்டி நாடகம் வடிவமைக்கப் பெற்றுள்ளதால் அதற்கேற்ப மொழி அமைப்பும் கொண்டு விளங்குகிறது.

நாடகப்படைப்பு முறை

நொண்டி நாடகப் படைப்பு முறை குறிப்பிடத்தக்கதும் தனித்தன்மை வாய்ந்ததும் ஆகும். தனியொரு மனிதனாக மேடையில் 'நொண்டி' அறிமுகம் ஆகிறான். தனது வரலாறு முழுவதையும் தானே கூறுவான். வழக்கம்போலக் கடவுள் வாழ்த்துடன் நாடகம் தொடக்கம் பெறும். நொண்டி நாடக வடிவம் அனைத்து மதத்தினரும் தத்தமது கொள்கைகளை வெளிப்படுத்துதற்கு ஏற்றதாகக் கருதியதால் அந்தந்த மதக் கடவுளரை முன்னிறுத்திய கடவுள் வாழ்த்தாக அது அமைந்து

வரும். அவையடக்கத்தைத் தொடர்ந்து தோடயப் பாடல் பாடப் பெறும்.

தண்டிக்கப்பட்ட ஒருவன் தான் தண்டனை பெற்றதற்கான காரணத்தினை மற்றவர்களுக்கு உரைப்பதன்வழிப் பிறர் அத்தகைய நடவடிக்கைகளில் ஈடுபடலாகாது என்பதை அறிவுறுத்துவதே நாடக நோக்கமாதலால் மேடையில் தோன்றிய 'நொண்டி' தனக்குத் தானே 'நீ யார்?' எனக் கேள்வி எழுப்ப அவனே அதற்குரிய விடையாகத் தனது நாட்டுவளம், இளமைக் கல்வி, மணநிகழ்வு, வழிபாடு போன்ற நிகழ்வுகளைக் கூறிப் பின் தீய நண்பனின் தவறான வழிகாட்டுதலால் திருட்டுத் தொழில் பழகி அதனை மேற்கொண்ட விதத்தினை விரித்துரைப்பதாக நாடகம் விரியும்.

நொண்டிச் சிந்துப் பாடலுடன் காலில் மருந்துக் கட்டுப் போட்ட நிலையில் மேடையில் தோன்றித் தன்னை 'நொண்டி' என்றே அறிமுகம் செய்து கொண்டு அத்தனை நாடக நிகழ்வு வெளிப்பாடுகளையும் தனியொருவனாகச் செய்து நடித்திருப்பது தேர்ந்த நடிப்பு முறையைக் காட்டுவதாக உள்ளது. 'தனிமனித நடிப்பு' என்கிற கோட்பாட்டின அடிப்படையிலமைந்த நடிப்பு முறையாக இதனைக் கொள்ளலாம். எதிர் நிலையில் நிற்க வேண்டிய பாத்திரங்களின் கூறுகளையும் பிரதிபலிப்பு செய்யும் வண்ணம் பேசி நடிக்கும் இத்திறன் மேம்பட்ட ஒன்றாகும். ஒரு நடிகன் ஒரு வேடத்தில் ஒரு முழு நாடகக் கதையையும் படைத்தளித்துப் பார்வையாளரைக் கவர்ந்த நிகழ்வு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதெனலாம்.

நொண்டி நாடகத்தின் கடைசிப் பகுதியில் கை, கால் இழந்த 'நொண்டி' நல்லவர் ஒருவரின் வழிகாட்டுதல் பேரில் இறைவனை வேண்டி உருக அவன் இழந்த கை கால்களைத் திரும்பப் பெறும் நிகழ்வு சமயச் சார்புக்கு ஏற்ப அமைந்து வருகின்றது. இந்த இடத்தில் இறையருளின் மேன்மை வெளிப்படுவதால் சீதக்காதி நொண்டி நாடகம் இஸ்லாத்தையும், திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம் முருகனையும், ஞான நொண்டி நாடகம் ஏசுவையும், பெருமை பாராட்டுவதாக அமைந்து வரும். ஆனால் மக்களுக்குச் சொல்லப் பெறும் செய்தி என்னவோ ஒன்றுதான். அது 'தீய ஒழுக்கம் தண்டனைக்குரியது' என்பதாகும்.

அக்காலக்கட்டத்தில் திருட்டு, விபச்சாரம், ஏமாற்றுதல் போன்றன அதிகமாக நடைபெற்றதாகவும், அதற்குரிய தண்டனையாகக் கை, கால்களை வெட்டுவது வழக்கில் இருந்ததாக

வும் ஏ.என். பெருமாள் குறிப்பிடுகிறார்.[31] இதனையொட்டியே அக்காலப் புலவர்களும் இவ்வகை நாடக இலக்கியத்தைப் படைத்து மக்களுக்குப் படிப்பினை ஊட்டியிருக்க வேண்டும்.

மேலும் நொண்டி நாடகப் பாத்திரம் ஒரு சமுதாயக் குறியீடு என்பர். இவ்வகையில் ஞான நொண்டி நாடகத்தின் தலைவனான நொண்டி ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதனோ குறிப்பிட்ட காலத்துக்கு மட்டுமே உரியவனோ அல்ல. அவன் எக்காலத்துக்கும் உரியவன். மனித குலம் முழுமைக்கும் அவன் ஓர் அடையாளமாக, பிரதிநிதியாக விளங்குகிறான். வேதாகம வரலாற்றுப்படியும் கிறித்துவ நம்பிக்கைப்படியும் அவன் அவ்வாறு அமைக்கப் பெற்றிருக்கிறான்.[32]

குளுவநாடகம் - வீதி நாடகத் துணுக்கு

தெருக்களில் நாடகத்துணுக்கு எனும் நிலையில் கி.பி. 17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நடைபெற்று வந்த நாடக வடிவம் இது. தமிழகத்தில் இந்நாடகம் பெரிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தவில்லை யென்றாலும் சாதாரண மனிதன் பொழுதுபோக்கிற் காகக் கண்டுகளிக்கத்தக்க கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கிற்று. இது குறவஞ்சிப் பாத்திரத்தையொத்த பாத்திரப் படைப்பான குளுவன் என்பானை முன்னிலைப்படுத்தியுள்ளது. சிங்கன், சிங்கி போன்ற சிறுபாத்திரப் படைப்புகளும் இந்நாடகத்தில் இடம் பெறுவதுண்டு. தங்களுக்கு உதவிய கடவுள் அல்லது இனம் அல்லது தலைவனை முன்னிலைப்படுத்தி நன்றி பாராட்டுவதாக இந்நாடக அமைப்பு விளங்கும்.

கோட்டூர் நாயனார் குளுவ நாடகம் (1899), மற்றும் ஏழு நகரத்தார் குளுவநாடகம் ஆகியன அச்சில் வந்துள்ளன. சின்ன மகிபன் குளுவ நாடகம், குற்றாலக் குளுவ நாடகம் ஆகியன குறித்த செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன. கோட்டூர் நாயனார் குளுவ நாடகம் இராமநாதபுரம் மாவட்டம் கோட்டூரில் குடிகொண்டுள்ள கடவுளின் பெருமை பேசுவதாக உள்ளது. ஏழு நகரத்தார் குளுவ நாடகம் செட்டியார் குலப் பெருமை பேசுவதாக அமைந்துள்ளது.

குளுவ நாடகம் அகவல், தரு, கலிப்பா மற்றும் விருத்தப் பாக்களால் அமைந்துள்ளது. கதைத் தலைவனான குளுவன்

---

31. Dr. A.N. Perumal, Tamil Drama Origin and Development, p. 69.
32. மோசசு மைக்கேல் பாரடே, (முன்னுரை), ஞான நொண்டி நாடகத்தின் தனித்தன்மைகள், ப. 6.

தன்புகழையும் தனது தலைவன் புகழையும், கடவுளின் புகழையும் பேசுவான். அவனது நகைச்சுவைப் பேச்சு இந்நாடகத்தில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

கீர்த்தனை நாடகங்கள்

'கீர்த்தனை' என்றால் இசைப்பாடல் என்று பொருள்படும். 'கீர்த்தனை' என்பது இசைப்பாடல் பொழிவு என்பதாக அமையும். கதை கூறல் முறையில் இது அமைந்துவரத் தக்கதாக இருப்பினும் காலம் செல்லச்செல்ல இதனையே நாடக வடிவப்படுத்தியும் தர முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றது. கி.பி. 17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் கதைகூறும் பாடல்கள் நிறையத் தோற்றம் பெறலாயின. இசைப்பாடல்களால் அமைந்திருந்தாலும் கதை கூறல் முறையில் பல்வேறு மாறுபாடுகளை ஏற்படுத்தி, கதை கூறுபவரின் பன்முகத் திறமையால் நாடகமாய் அதனைக் காட்சிப்படுத்திட இயலும். இன்றும் இன்னிசைப்பொழிவு, கதாகாலட்சேபம், கதாப்பிரசங்கம் எனப் பல பெயர்களில் இதன் செயல்பாடு தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. 'கீர்த்தனை' என்பது நாடகப் படைப்பு முறையினடிப்படையில் அமைந்த பெயராகும்.

பல கீர்த்தனைகள் தமிழகத்தில் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. எனினும் அருணாசலக் கவிராயர் கி.பி. 1771-இல் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனையே முதலாவதானதும் முதன்மை வாய்ந்ததுமாகக் கருதப்படுகிறது. இந்நாடக நிகழ்வினைக் கவிராயரே நிகழ்த்தியதாகவும் தெரியவருகிறது. இவருடைய இன்னொரு படைப்பு 'அசோமுகி' நாடகமாகும்.

பா வகை

இராம நாடகம், இராமனை மையமாகக் கொண்டு ஆக்கப் பட்டுள்ளது. 269 விருத்தங்கள், 167 தருக்கள், 59 திபதைகள், 6 கொச்சகங்கள், 2 வெண்பாக்கள், 1 கலித்துறை மற்றும் 1 தொடையம் எனப் பாவகை கொண்டு இது ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

கதை

பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகங்கள் போலன்றிக் கீர்த்தனைகள் ஒவ்வொரு விதமான கதையமைப்பையே கொண்டு விளங்குவனவாக உள்ளன. பொதுவான கதையமைப்பு இல்லை.

படைப்பு முறை

ஒரு தனிக்கலைஞன் இசையிலும் தேர்ந்து, மொழியிலும் தேர்ந்து விளங்கும் நிலையிலேயே இதனைப் படைத்தளிக்க இயலும் வண்ணம் இதன் அமைப்பு முறை விளங்குகிறது. அக்கலைஞனுக்குத் துணையாகத் தேர்ந்த இசைக்குழுவும் இணைந்திருக்கும். வெவ்வேறு இராகங்களில் அமைக்கப் பட்டுள்ள பாடல் வரிகளைக் கதையின் போக்குக்கேற்ப இராகங்களை மாற்றி வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் ஏற்படுத்துவது இக்கலைஞனின் தனித்தன்மையாக அமையும். முழுக்கக் கதைகூறல் அடிப்படையிலேயே அது படைக்கப் படுவதால் பல்வேறு சூழல்களையும் பாத்திரப் பண்புகளையும் பாடல் மற்றும் இராகங்களின் ஏற்ற இறக்கத்துடன் ஆங்காங்கே உரையும் கலந்து நாடகக் கூறுகள் விரவி வரும் வண்ணம் படைத்தளிக்கப்படும். கதை கூறும் கலைஞனின் நாடகக் கூறு வெளிப்பாட்டுத் திறனுக்கேற்ப இந்நாடகம் சிறக்கும். தேர்ந்த இவ்வகைக் கலைஞர்கள் 'பாகவதர்' என அறியப்படுவர்.

பல கீர்த்தனைகளின் மூலங்கள் கம்பராமாயணம், பெரிய புராணம் போன்ற தொன்மை இலக்கியங்களாகவே அமைந்துள்ளதால் மக்களுக்கு அறிமுகமான கதைகளையே கீர்த்தனையாகக் கதை சொல்லப் பயன்படுத்தப் பெற்ற நிலையை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. ஒரு மிகப்பெரிய கதையான இராமாயணத்தை மக்கள் படிப்பது என்பது அரிதான காரியமாகையால் அதனை இசைக் கோர்வையாக்கி மக்களிடம் கொண்டுசெல்லும் முயற்சியாகவும் இதனைக் கொள்ளலாம். கீர்த்தனை தொன்மை இலக்கியங்களின் பாமரர்க்கான எளிய உருவாக்கம் எனக் குறிப்பிடவும் செய்ய லாம். உவமைகள், பழமொழிகள் போன்றன கலந்து சுவைபடக் கதைசொல்லி மக்களை ஈர்த்த கலையாகக் கீர்த்தனை அமைவதற்குப் படைப்பாசிரியர்கள் உயிரோட்டத்துடன் உருவாக்கிய பாங்கு முக்கியமானதாகக் கருதப்படுகிறது. மக்களின் பேச்சு மொழியில், அவர்களையும் நிகழ்வில் உள்ளடக்கிக் கொண்டு கதை கூறிய விதமே இதன் வெற்றிக்குக் காரணமாயிற்று.

படைப்பு நிலையில் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகம் கீர்த்தனை வடிவிலான நாடகக் கூறுகள் நிறைந்த நாடகமாக அமைந்து பிற்காலத்தில் பல நாட்டுப்புற நாடக வடிவங்களின் உருவாக்கத்திற்கும் துணைபுரிந்ததோடு, கதை கூறல் வடிவிலான நாடகத்திற்கு மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்க வல்லதாகும். இந்நாடகத்திற்காக அக்காலத்தில்

தஞ்சையை ஆண்ட துலாஜா (1763-1787) என்ற மராட்டிய மன்னர் கவிராயருக்குச் சொர்ணாபிஷேகம் நடத்திப் பாராட்டியுள்ளார். கவிராயரின் கீர்த்தனைகள் பல இசைவாணர்களுக்கும் மாதிரிப் பாடல்களாகி வளம் சேர்த்தன.

பல கீர்த்தனை நாடகங்கள் தமிழகத்தில் தோற்றம் கண்டுள்ளன. ஆனந்த பாரதி அய்யங்கார் (1786-1846) எழுதிய உத்தரநாராயணக் கீர்த்தனை, இடபவாகனக் கீர்த்தனை, கல்லானை வைபவக் கீர்த்தனை, வேதாந்த தேசிகர் கீர்த்தனை ஆகிய நாடகங்களும், வேணுகோபால் தேசிகர் (1891) எழுதிய குசேல முனிவர் சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடகமும், துரைசாமி முதலியார் எழுதிய மாணிக்கவாசகர் சுவாமிகள் சரித்திரக் கீர்த்தனை போன்ற கீர்த்தனைகள் வெளிவந்துள்ளன. எனினும் 1862இல் வெளிவந்த கோபால கிருட்டிண பாரதியாரின் 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க படைப்பாகக் கருதப்படுகிறது. இக்கீர்த்தனையின் மேம்பட்ட கருத்துகளும், நாடக அமைப்பும் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நிலையில் மாறுபட்ட பங்களிப்பினைத் தருவதாக அமைந்தன. கோபாலகிருட்டிண பாரதியார் 'இயற்பகை நாயனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' என்றொரு நாடகமும் இயற்றியுள்ளார்.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை

பெரியபுராணத்தில் இடம்பெறும் 'திருநாளைப் போவார்' புராணத்தினையே 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' என்ற பெயரில் நாடகமாக்கியுள்ளார். அக்காலக்கட்டத்தில் தமிழகத்தில் ஆங்காங்கே தலைகாட்டிக் கொண்டிருந்த சாதி முரண்பாடுகளை இந் நாடகத்தின் மூலம் வெளிச்சத்துக்குக் கொண்டு வந்து நாடகம் செய்தார். வேதியரின் கீழ் அடிமை வேலை பார்க்கும் நந்தன் என்னும் ஒடுக்கப்பட்ட சாதியைச் சார்ந்தவன் இந்த நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான். மேல் நிலையில் உள்ள வேதியரும், கீழ் நிலையில் உள்ள நந்தன் ஆகிய இருவரும் அவரவர் கொள்கைகளில் உறுதியாக இருந்து சமுதாயக் கட்டுப்பாட்டுக்கு உட்பட்டுச் செயல்படுகின்றனர். வேதியர் இடும் கட்டளைகளைக் கைகட்டி மேற்கொள்கிறான் நந்தன். அக்காலச் சூழல்படி ஒடுக்கப்பட்டோருக்குச் சில கோயில்களில் உள்ளே செல்ல அனுமதி மறுக்கப்பட்டிருந்தது போல் நந்தனுக்கும் அவ்வாறே மறுக்கப்படுகிறது. ஆனால் மேல்நிலையில் வைக்கப்பட்டுள்ள கடவுளரை வழிபடுவதில் நந்தனின் உள் மனம் ஆசை கொள்கிறது. நந்தன் மனம் புரட்சி

செய்கிறது. சமூகக் கட்டுப்பாடுகளை எதிர்க்கத் துணிவு கொள்கிறது. தனது சாதியினரிடம் குடிகொண்டுள்ள கடவுள் வழிபாட்டு முறையை முதலில் எதிர்க்கிறான் நந்தன். அவனது போக்குக்குச் சாதியினர் பெரும் எதிர்ப்பு தெரிவிக்கின்றனர். முதியவர் ஒருவர் நந்தனுக்கு அறிவுரை வழங்கியும் பயனில்லாமல் போகிறது. அவன் கொண்ட கொள்கையில் உறுதியாக இருக்கிறான். திருப்பூங்கூரிலுள்ள பெரியகோயிலில் குடிகொண்டுள்ள சிவனைத் தரிசிக்க அவன் மனம் விரும்புகிறது. வெளியில் நின்றபடியே கடவுளைக் கண்டு மனம் மகிழ்கிறான்.

தில்லையில் குடிகொண்டுள்ள நடராசரைத் தரிசனம் செய்வதென்று முடிவெடுக்கிறான் நந்தன். ஆண்டை நந்தனுக்குத் தில்லை செல்ல அனுமதி மறுக்கிறான். அறுவடையை முடித்து விட்டே செல்ல வேண்டுமென உத்தரவிடுகிறான். தனியொரு மனிதனால் அத்தனை பெரிய நிலத்து அறுவடையை முடிப்பது என்பது இயலாததென்பதை உணர்ந்த நந்தன் கடவுள் மேல் பாரத்தைப் போடுகிறான். அடுத்த நாள் காலையில் கடவுளின் அருளால் வயல்கள் முழுதும் கதிர்கள் முற்றி நிற்பதைக் கண்ட ஆண்டை ஆச்சரியத்தில் நந்தனைப் பணிகிறான். தில்லை செல்ல நந்தனுக்கு அனுமதி கிடைக்கிறது. ஆனால் உயர்சாதி வர்க்கம் அவனது செயலுக்குக் கடும் எதிர்ப்பு தெரிவிக்கிறது. உயர்சாதி யினரின் கனவில் கடவுள் தோன்றி நந்தனைத் தீயின்மூலம் தூய்மைப்படுத்த வேண்டிட அவ்வாறே மேற்கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் நந்தன் நடராசரின் சன்னதிக்கு மிக அருகில் செல்ல அனுமதிக்கப்பட்ட நிலையில் அவனது ஆசையும் நிறைவேற்றப் படுகிறது. இவ்வாறாக நந்தன் கதையை நாடகமாக்கியுள்ளார் கோபாலகிருட்டிண பாரதி.

பெரியபுராணத்திலிருந்து மூலக்கதையை எடுத்துக் கொண்டாலும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் ஆசிரியர் பல புதிய செய்திகளையும், புதிய பாத்திரங்களையும் நாடகச் சுவை யுடன் சேர்த்தமைத்துள்ளார். அச்செய்திகளும், பாத்திரங்களும் நாடகக் கதையை விறுவிறுப்பாக முன்னெடுத்துச் செல்கின்றன. வயல் வெளிகள் ஒரே நாளில் முற்றிய நெற்கதிர்களுடன் காட்சி யளிப்பது மற்றும் நந்தனின் கால்களில் அவனது ஆண்டை விழுந்து கிடப்பது போன்றன புதிய செய்திகளாகும்.

ஒரு சமுதாயமே எழுச்சி பெறத்தக்க விதமாக நிகழ்ச்சியினை நாடகமாக்கும் நாடகாசிரியரின் திறன் மிகப் பெரிய நாடகப் பங்களிப்பினை நல்கியுள்ளது. ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின்

தலைமையாகப் படைக்கப் பெற்றுள்ள முதியவர் பாத்திரம் அச் சமுதாயத்தின் குறியீடாகும். அவர் மூலமாகப் பழமையைச் சாடும் கோபாலகிருட்டிண பாரதியார் ஒடுக்கப்பட்டோர் அடிமையாகவே வாழ்க்கையை முடித்துக் கொள்ளலாகாது என்பதை உறுதியான செய்தியாகத் தருகிறார். ஒடுக்கப்பட்ட சமுதாய விழிப்புணர்வுக்கு நாடகமும், நாடகாசிரியரும் பங்களிப்பு செய்ய முடியுமென்பதை நிறுவியுள்ளார் கோபால கிருட்டிண பாரதியார்.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை 12 பாகங்களில் உரையாடல் களைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வுரையாடல்கள் மிகவும் அழுத்தமான செய்திகளை முன்வைப்பனவாக உள்ளன. தொன்மை இலக்கியக் கருக்கள் நாடகமாக்கலுக்குப் பெரிதும் பயன்படும் என்பதையும், அக்கருக்கள் நடைமுறைச் செய்திகளைக் கொண்டு நாடகம் படைத்தற்கான நல்ல களங்கள் என்பதையும் தமிழுலகுக்கு அறியத் தந்துள்ளார் ஆசிரியர்.

நாட்டுப்புற நாடக மரபு

சமூக அமைப்பில் நாட்டுப்புற விழாக்கள் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. மக்கள் ஓரிடத்தில் கூடவும், தங்களது உணர்வு களை வெளிப்படுத்தவும், பங்கிட்டுப் பகிர்ந்து கொள்ளவும், ஏற்றப் புகலிடமாக விழாக்கள் விளங்குகின்றன. கோயில் திருவிழாக்கள், கொடை விழாக்கள், அறுவடைத் திருநாள் உள்ளிட்ட பொது விழாக்கள் போன்றன சமூகத்தில் முக்கியமான பண்பாட்டுக் கூறுகளாக விளங்குகின்றன. இவ்விழா நிகழ்வுகள், வட்டார மக்களின் உணர்வுக்கேற்ப நாடகம் படைத்தளிக்கின்ற நிலையில் பல புதிய சின்னஞ்சிறு நாடக வடிவங்களுக்கான உருவாக்கத்திற்கும் களம் அமைத்துத் தந்திருக்கின்றன. நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்வோடு ஒன்றிய முக்கியக் கூறாக நடத்துக்கலை அமைவதால் நாடகம் பெரும்பாலும் இசை கலந்த கூத்து வடிவில் படைப்பாக்கம் செய்யப்படுகின்றது. கோயில் விழாக்கள் உள்ளிட்ட விழாக்களின் போது மக்கள் மேம்பட்ட மகிழ்ச்சியமைந்த உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுடனான மனநிலை கொண்டிருப்பதால் அங்கே படைத்தளிக்கப்படுகின்ற நாடகப் படைப்புகளும் நாட்டுப்புற மரபுக்கேற்ப வட்டாரச் சுவையோடு வாழ்வியலைக் கலந்து தருவனவாக அமைகின்றன. இவ்வகையில் தமிழகத்தில் பல சின்னஞ்சிறு நாடக வடிவங்கள்அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக ஆளுமை செய்திருக்கின்றன.

கதை கூறல்

தமிழகத்தின் நாட்டுப்புறங்களில் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கும் வடிவங்களில் குறிப்பிடத்தக்கது வாய்மொழிக் கதை எனப்படும் கதைப்பாடல் வடிவமாகும். வீர வரலாறுகளும், தொன்மக் கதைகளும், நாட்டுப்புறக் கதைகளும் இவ்வகைக் கதைப்பாடல்களுக்கான அடிப்படைக் கருவாக அமைந்துள்ளன. இக்கதைப்பாடல் வடிவமானது கதை கூறல் முறையால் இன்றும் மக்களிடையே, குறிப்பாகத் தமிழகத்தின் தென் மாவட்டங்களில் செல்வாக்குடன் விளங்கி வருகின்றன. இவற்றில் குறிப்பிடத்தக்க வடிவமாக வில்லிசை என்னும் வில்லுப்பாட்டு விளங்குகிறது.

வில்லுப்பாட்டு என்னும் கதைக்கூற்றரங்கு

கீர்த்தனை நாடகங்களும் கதைகூறல் வடிவில் படைக்கப் பட்டிருப்பினும், 'வில்லுப்பாட்டு' என்னும் நிகழ்வு மேம்பட்ட, நாடகக் கூறுகள் மலிந்த கதைக் கூற்றரங்காகக் கருதப்படுகிறது. தமிழ் நாடக மேடையில் 'வில்' என்னும் ஓர் இசைக்கருவி ஆக்கிரமிப்பு செய்த இந்நிகழ்வு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தமிழகத்தின் தென்பகுதியில் குறிப்பாகக் குமரி, நெல்லை மாவட்டங்களிலும், இராமநாதபுரம் மாவட்டத்தின் சில பகுதிகளிலும் சிற்றூர்த் தெய்வங்களுக்கு நடத்தப் பெறும் 'கொடை' விழாக் காலங்களில், தெய்வ வரலாறுகளையும், தெய்வ நிலை பெற்ற வீரர் வரலாறுகளையும், மக்களுக்குச் சொல்வதாக இந்நிகழ்வு அமைகிறது. இதன் அமைப்பும், செயல்பாடும் எந்தக் கதையையும் நினைத்த மாத்திரத்தில் வில்லுப்பாட்டு நிகழ்வாக்கிக் காட்டத்தக்கதாக எளிமையுடனும் இனிமையுடன் இருப்பதால் இக்கலை இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இதன் காலம் கி.பி. 16, 17ஆம் நூற்றாண்டை ஒட்டியது எனலாம்.

பெயர்க்காரணம்

வில், வில்பாட்டு, வில்லுப்பாட்டு, வில்லடிப்பாட்டு, வில்லடிச்சான் ப்பாட்டு, வில்லிசைப்பாட்டு, வில்லிசை எனப் பலவாறு பெயரிட்டு வழங்கப்பெறும் வில்லுப்பாட்டு மேடையின் நடுநாயகமாக வீற்றிருக்கும் கலைஞர்களுக்கும் முன்னே கம்பீரமாக அமைந்திருக்கும் 'வில்' என்னும் போர்க்கருவி 'சொல்'லுக்குப் பணிந்து இசைதரும் கருவியாக மாறி நிற்கும் தன்மையால் அவ்வில்லின் பெயர் கொண்டே இவ்வடிவம் பெயரிட்டு அழைக்கப்படுகிறது.

வில்லுப்பாட்டுக் கருவிகள்

வில், வீசுகோல், உடுக்கை, குடம், தாளம், கட்டை போன்றன வில்லுப்பாட்டுக்கான கருவிகளாக அமைந்துள்ளன. போர்க்கள வில்லின் நாணிலிருந்து வெளிப்பட்ட ஓசையும், வேட்டையாடும் தொழிலின்போது வில்லின் நாண் தந்த அதிர்வும் அது ஓர் இசைக்கருவியாகவும் பயன்படவல்ல நிலையைத் தந்ததாகக் கூறுவோரும் உண்டு.[33] முதன்மைக் கருவியாகிய வில்லானது, வில்கதிர், முனைக்குப்பிகள், வடம், மணிகள், வளையங்கள், கம்பிகள், கயிறுகள் போன்றவற்றால் வடிவமைக்கப் பெறும். வில்கதிர் சுமார் ஆறு முழ நீளம் கொண்டு அமையும். பனையின் வைரம் பாய்ந்த உடற்பகுதியினின்று வில்கதிர் உருவாக்கப்படும். நாண் ஏற்றிக் கதிரின் இரு முனைகளையும் இழுத்துக் கட்டுகையில் வில்கதிர் வளைந்து கொடுக்கும். வில் வடிவிலான இசைக்கருவி தயாரான பிறகு அது அழகுபடுத்தப் படும். விற்கதிரின் நடுப்பாகம் குடத்தோடு பொருந்தி வரத் தக்கதாகப் பெருத்தும் முனைப் பகுதிகள் சிறுத்தும் காணப்படும். நாண் கயிறு பொதுவாக மாட்டுத்தோலால் முறுக்கப்பட்டதாக இருக்கும். கதிரின் ஒரு பக்கம் ஆறும் இன்னொரு பக்கம் ஐந்துமாகப் பதினொரு மணிகள் கோர்க்கப்பட்டிருக்கும். இவை ஒவ் வொன்றும் வெவ்வேறு ஒலியமைப்பைக் கொண்டவை ஆகும்.

மேலும் வீசுகோல், உடுக்கு, குடம், தாளம், கட்டை போன்ற கருவிகள் துணைக் கருவிகளாகக் கொள்ளப்படும். கதையைக் கூறும் அல்லது பாடும் 'புலவர்' எனப்படும் 'தலைமைப் புலவர்' தமது கையில் பிடித்திருக்கும் 'வீசுகோல்களை'க் கதையின் ஆவேசத் திற்கேற்பவும், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கேற்பவும் நாணின் மீது தட்டும்போது இனிய ஒலி எழும்பும். சில நேரங்களில் 'புலவர்' என்பவர் இக்கோல்களை மேலெழுப்பிச் சுழற்றிப் பிடிப்பதும் காண்பதற்குக் கண்கொள்ளா விருந்தாக அமையும். அண்மைக் காலமாகப் பெண்களும் தலைமைப் 'புலவர்'களாகச் சிறந்து விளங்குகிறார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

உடுக்கின் பயன்பாடு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைகிறது. வில்லுப்பாட்டின் கதைகள் பெரும்பாலும் வீர உணர்ச்சிப் பாடல்களாக அமைவதால் வெறியுடனான உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கு இவ்வுடுக்கொலி மிகவும் பயனுள்ளதாக அமையும். இவ்வுடுக்கு இருபுறவாய்ப் பகுதியுடன் ஒடுங்கிய

---

33. கோமதி நாயகம், தமிழ் வில்லுப்பாட்டுகள், ப. 4.

இடுப்புப் பகுதியைக் கொண்டு விளங்கும். இது மரத்தாலோ, மண்ணாலோ வடிவமைக்கப்படும்.

வில்லுக்குடம் எனப்படும் குடமானது தனித்தன்மை வாய்ந்தது ஆகும். கழுத்துப் பகுதி மிகவும் உறுதி மிக்கதாகவும் வாய் விளிம்பு வளைவு இன்றியும் காணப்படும். வில்லின் நடுப்பகுதி குடத்தின் கழுத்துடன் சேர்த்துக் கட்டப்படுவதாலும், ஓங்கி ஒலியெழுப்பும்போது அழுத்தம் ஏற்படுவதாலும் அது உறுதியானதாக ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. வில்குடம் செய்வதற் கென்றே தனி மண்ணைத் தேர்ந்து அதற்குரிய வல்லுநர்களால் உருவாக்கப்படுவதுண்டு. வில்லுக்குடத்தை அடியில் தாங்கி நிற்பது வைக்கோலால் செய்யப்பெற்ற 'புரிமணை'யாகும். குடத்தின் மீது 'பத்தி' அல்லது 'சொட்டிக்கட்டை' என்ற கருவி கொண்டு அடித்து ஒலி எழுப்பப்படும்.

தாளமானது இரும்பினாலோ பித்தளையினாலோ ஆக்கப் பட்டிருக்கும். 'சல்' என்ற ஓசையெழுப்பும் கருவியாதலால் இதற்குச் 'சாலர்' என்ற பெயரும் வழக்கில் உண்டு. மேலும் கருங்காலித் துண்டுகளை இணைத்துச் செய்யப்பட்ட கட்டையும் இசைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

பாடும் முறை

இசைக் கருவிகளை முன்னிலைப்படுத்தியே கடவுள் வணக்கப் பாடலும் அமைகிறது.

> **தந்தனத் தோம் என்று சொல்லியே வில்லினில் பாட....**
> **வந்தருள்வாய் கணபதியே.... வில்லினில் பாட....**
> **தானதந்தத்தோடு – ஏழு**
> **சந்தங்களும் தாளத்தோடு**
> **ஆனபம்பை உறுமிதக்கை – துந்துமியோடு**
> **அத்தனையும் மேளத்தோடே**

என இசைக்கருவிகள் குறித்துச் சொல்லியே நிகழ்வு தொடங்கப் படும் முறை தமிழ் நாடக மேடை வடிவப்படைப்பில் புதுமை யானதாகும்.

படைப்பு முறை

வில்லுப்பாட்டு மேடையில் மொத்தம் ஐவர் அமர்ந்திருப்பர். வில்காரர், குடத்துக்காரர், உடுக்குக்காரர் (பின்பாட்டுக்காரர்), கட்டைக்காரர் மற்றும் ஜால்ராக்காரர் ஆகிய இவர்கள் அனைவரும்

அமர்ந்ததும் இசைக்கருவிகளை ஒரு சேர இயக்குவர். இது 'இராச மேளம்' எனப்படும். தொடர்ந்து காப்புவிருத்தம், வருபொருள் உரைத்தல், குருவடிபாடுதல், அவையடக்கம், நாட்டுவளம் அல்லது கயிலைக் காட்சி, கதைத் தலைவன் அல்லது தலைவியின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைச் சுவைகள் பலவும் அமைய எடுத்துக் கூறிக் கதையின் உச்ச நிலையில் அவர்தம் தலைமைச் சிறப்பு மேலோங்கிடுமாறு காட்டி முடித்தல், வாழி பாடுதல் என நிகழ்வு அமையும்.

பொதுவாக, தெய்வக் கதைகள், இதிகாசம் தழுவிய கதைகள், கொடுந்தெய்வக் கதைகள், சமுதாயப் பாங்கான கதைகள், வரலாற்று வீரர்கள் கதைகள் போன்றனவே வில்லுப்பாட்டாக நடத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் அய்யன் கதை என்னும் சாஸ்தா கதை, இரணியன் சம்ஹாரம், வள்ளியம்மன் கதை, பார்வதியம்மன் கதை, மார்க்கண்டன் கதை, அரிச்சந்திரன் கதை, கிருட்டிண சுவாமி கதை, பெருமாள் சுவாமி கதை, மாகாளியம்மன் கதை, இராமாயணக் கதை, பாரதக் கதை, சுடலைமாடன் கதை, மாரி யம்மன் கதை, தோட்டுக்காரியம்மன் கதை, பொன்னிறத்தம்மன் கதை, ஐவர் ராசாக்கள் கதை, இரவிக் குட்டிப் பிள்ளை போர், கான்சாகிபு சண்டை, கட்டபொம்மன் கதை எனக் கதைகள் பலவாறாக அமைந்து வருகின்றன.

கதைப்பாடல்கள் அம்மானை, கதை, மாலை, மசக்கை, கும்மி, குறம் என்பன போன்ற பல பெயர்களில் அழைக்கப்படுகின்றன.[34] இவற்றுள் அம்மானைப்பாடல் வடிவம் நாயக்கர் காலத்தில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கியது.

கதைகூறலில் நாடகக் கூறுகள்

வில்லுப்பாட்டை உயிர்பெறச் செய்வது அதன் பாடல் அமைப்பு மற்றும் அதனைப் பாடும் வில்லுப்பாட்டுக் கலைஞர்கள் வெளிப்படுத்தும் தனித்தன்மை வாய்ந்த, நாடகக் கூறுகள் மலிந்த கதைகூறும் திறனே எனலாம். வில்லுப்பாட்டானது நாட்டுப்புற வழக்கில் இருந்துவந்த தெம்மாங்கு, தாலாட்டு, உலக்கைப் பாட்டு, ஒப்பாரி போன்ற பல்சுவையுள்ள நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் இணைக்கப் பெற்று உருவாக்கப்பட்ட நெடும்பாட்டு[35] என்னும் கருத்துக் கேற்ப நாடகக் கூறுகளைப் பன்மடங்கு மேம்படுத்தி வழங்கத்தக்க வகையில் கதை கூறலின் போது வாய்ப்புக்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன.

---

34. N. Vanamamalai, Studies of Tamil Folk Literature, p. 491.

35. ரோசி சொர்ணலதா, *வில்லுப்பாட்டுக் கலை*, ப. 56.

வில்லுப்பாட்டு வடிவமானது பாடலும் உரைநடையும் கலந்து ஆக்கப்படுவதால் 'புலவர்' எனப்படுபவர் முதலில் பாடலைப் பாடி தொடர்ந்து அப்பாடல் வரிகள் மக்களுக்குத் தெளிவாகச் சென்று சேரும்வண்ணம் உரைநடையில் விளக்கி நிற்கிறார். இவ் விளக்கத்தின்போது அவரது உடலசைவுகள், முகபாவனைகள், குரலின் ஏற்ற இறக்கங்கள், ஒலி மாற்றங்கள், வீசுகோலை அடிக்கும் முறை போன்றன நாடகக்கூறுகளை மேம்படுத்தி வழங்குதற்கான உந்து சக்திகளாக மாறுகின்றன. மேலும் வில் புலவர் பாடிவிட்டவுடன் பின்பாட்டுக்காரரும், குடத்துக்காரரும் அவரைத் தொடர்ந்து பாடும் முறையானது அதன் உணர்ச்சியை மேலும் தெளிவுபடுத்துவதாக அமையும். வில்புலவர் கூறுகின்ற கதையின் சிறப்பினை வலியுறுத்தும்படியும், அவர் கூறுகின்ற கதையில் குறிப்பிட்ட நிகழ்வுகளுக்கான அழுத்தம் கொடுக்கும் படியும் 'ஆமா, அப்படியா, ஓகோ, சரிதான், சரி' போன்ற ஆயத்தச் சொற்களைத் தேவைக்கேற்ப எடுத்துக் கொடுக்கும் பணியினையும் பின்பாட்டுக்காரர் மற்றும் குடத்துக்காரர் செய்யும்போது கதையின் வேகம் பன்மடங்கு உயருகிறது.

ஒரு பாடலை இரண்டுமுறை திரும்பப் பாடும் முறையும் நாடகக் கூறினை உருவாக்கும் உத்திமுறையேயாகும்.

தேனிழந்த ஈயானேன்
சிறகிழந்த அன்னமானேன் (2)

(அழகப்பன் சின்னத்தம்பி, வில்.பா.)

பொதுவாக வில்லுப்பாடலில் இன்பியலான நிகழ்வுகளும் துன்பியலான நிகழ்வுகளும் இடம்பெறுவதுண்டு. இவ்விரு நிகழ்வுகளும் பாடும் கலைஞர்களின் பண்பட்ட திறனால் பன்மடங்கு மேம்படுத்தி வெளிப்படுத்தப்படும்போது கதை கேட்கும் பார்வையாளர் கூட்டம் கதையோடு ஒன்றிப் போகும் நிகழ்வு வில்லுப்பாட்டைப் பொறுத்தவரை அன்றாட நிகழ்வு எனலாம். குறிப்பாகப் பெண்களின் கண்களில் கண்ணீரை வரவழைத்துக் காட்டத்தக்க உணர்ச்சி கரமான கதை கூறல் முறைக்கு ஏற்ற அம்மன் கதைப்பாடல்களும், வரலாற்றுக் கதைப் பாடல்களும் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றவையாகும்.

'வில்லிசை என்பது சொல்லிசை' என்பதற்கேற்ப அதன் சொற்கட்டு முறை நாடகக் கூறு வெளிப்பாட்டுக்கு ஏற்றதாக அமைகிறது. அதனாலேயே வில்லுப்பாட்டினைக் கதைக் கூற்றரங்கு மற்றும் வாய்க் கூற்றரங்கு எனச் சிறப்பிக்கும் நிலை ஏற்பட்டது. பாடல்வரிகள் எளிதாக அமைக்கப்பட்டு ஒன்றுவிட்ட வரிகளில்

குறிப்பிட்ட ஒரு சொல்லைத் தனியாகப் பிரித்து அழுத்தம் கொடுப்பது பொதுவான வழக்கமாகும். இது இக்கலையின் மேடை வெளிப்பாட்டில் மிகச் சிறந்த உத்தியாகக் கருதப்படுகிறது.

எட்டி அடி வைப்பானாம் அரக்கன்
ஏறிட்டுப் பார்ப்பானாம்
பெண்ணே போகாதே என்பானாம் பாவி
பின்னே திரும்பிப் பார்ப்பானாம்
இப்படியாய் வல்லரக்கன் அப்போ
ஏகி வாறான் கங்கைதேடி
வரும் விதியை அறியாது சண்டாள
வல்லரக்கன் வாறானங்கே

(அய்யன் கதை, வில்லு.பா. 855)

கொடை விழாக்களில் வில்லுப்பாட்டு நிகழ்வு நடைபெறும் போது சாமியை வரவழைப்பதற்காகப் பாடும் பாட்டு 'வரத்துப் பாட்டு' என்றழைக்கப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட கோயில் தெய்வத்தின் பெயரைக் குறிப்பிட்டு வில்காரர், மிகுந்த ஆவேசத்துடன் பாடுவதும், பிற இசைக்கலைஞர்கள் மிகவும் வேகத்துடன் இசைக் கருவிகளை இயக்குவதும் மிகவும் உச்சக் கட்டமான சூழலை உருவாக்க சாமியாடுபவர் மேல் சாமி வரவழைக்கப்படுவார் என்பது நம்பிக்கையாக உள்ளது. எடுத்துக் காட்டாக, 'சுடலைமாடன் சாமி' வில்லுப்பாட்டில் சாமி 'வரத்துப் பாட்டு' இவ்வாறு அமைகிறது.

தூக்கி வைக்கும் கால்களுக்கு – கால்களுக்கு
துத்திப் பூவால் சல்லடமாம் (மாடன்)
எடுத்துவைக்கும் கால்களுக்கு – கால்களுக்கு
எருக்கலம்பூச் சல்லடமாம்
மாத்தி வைக்கும் கால்களுக்கு – கால்களுக்கு
மல்லிகைப் பூச் சல்லடமாம்

வில்லுப்பாட்டு, மக்களிடையே செய்தியினைத் தெளிவாகக் கொண்டு சேர்க்க வல்ல அரிய கலையாகும். பழைய நெடுங் கதைகளையும், நவீன அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகளையும் எந்தக் கதையானாலும் இவ்வடிவத்துள் அடக்க முடியும். கதை கூறல் முறை மேனாடுகளில் மிகவும் வளர்ந்து வரும் கலையாகும். ஆனால் அந்தக் கதையையே ஒருவரை வைத்தே சொல்லாமல், பின்னணிக் கருவிகளை முன்னணியில் வைத்து, பின்பாட்டுக் காரர்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துக் கதை சொல்லும் பாங்கு 'வில்லுப்பாட்டின்' தனித்தன்மையான பாங்கு எனலாம்.

கணியான் கூத்து

கதை கூறல் மரபில் விளங்கிவரும் இன்னொரு கதைப்பாடல் வடிவம் கணியான் கூத்து ஆகும். ஒரு கதையை எளிய பாடல் வடிவில் வெளிப்படுத்துவதே கணியான் கூத்தின் அமைப்பாக உள்ளது. இவ்வகையில் தென்தமிழகத்தில் குறிப்பாக நெல்லை மாவட்டச் சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன், பிச்சைக்காலன், செங்கிடாய்க்காரன் ஆகிய கோயில்களில் விழாக்களின்போது கணியான்கூத்து நடத்தப்படுகிறது. சுடலைமாடனுக்கும் கணியானுக்கும் தொடர்பு இருப்பது கதையில் நிறுவப்படுகிறது.

வில்லுப்பாட்டுக் கதை கூறல் முறையோடு சில இடங்களில் கணியான் கூத்தும் ஒத்து வருகிறது. அதில் குறிப்பிடத்தக்கது 'பின்பாட்டுக்காரர்' பங்கேற்பாகும். 'அண்ணாவி' என்கிற தலைமைக் கலைஞர் பாடிவிட்ட பாட்டை இராகத்துடன் தொடர்ந்து பின்பாட்டுக்காரர் பாடுவது வில்லுப்பாட்டை யொத்த நிகழ்வெனலாம்.

அமைப்பு முறை

கணியான் கூத்தில் ஆறு அல்லது ஏழு கலைஞர்கள் இடம் பெறுவர். தலைமைக் கலைஞர் 'அண்ணாவி' எனப்படுவார். இவரை 'ஆசிரியர்' என்றும் அழைப்பதுண்டு. கணியான் கூத்தின் ஆசிரியர் கதையை இசைபடக் கூறுவதுண்டு. பாடலுக்கு நடுவே உரைநடைப் பேச்சும் கலந்து வரும். கணியான் கூத்தில் நாடகத் தன்மையை விட இசைக்கூறுகளே விஞ்சி நிற்கும். கதைக் கேற்றபடி ஒவ்வொரு சுவைக்கும் ஒவ்வொரு இராகத்தினைக் கையாள்வதைக் காணலாம்.

படைப்பு முறை

கணியான் கூத்தின் குழுத் தலைவர் ஒருவர், துணைப் பாடகர் ஒருவர், சால்ரா இசைப்பவர், மகுடம் இசைக்கும் இருவர் மற்றும் பெண் வேடமிட்டு ஆடும் இரு கணியான்கள் என ஏழுபேர் இடம் பெறுவதுண்டு. கூத்து நடைபெறும்போது முதன்மைக் கலைஞர் மேடையின் நடுவே நிற்பார். இவர் பல திறன்களும் ஒருங்கே பெற்றவராக விளங்கிக் கதையை முன்னெடுத்துச் செல்பவராவார். தலைமைக் கலைஞர் தாம் அணிந்திருக்கும் வேட்டிக்கு மேல் துண்டு ஒன்றினைக் கட்டிக் கொண்டு நிற்பார். இவருக்கு இரு பக்கமும் மகுடக்காரர்கள் நிற்பர். மகுடம் வேப்ப மரத்தின் வேர்ப் பகுதியால் ஆக்கப்பட்டுத் தோலால் மூடப் பெற்றிருக்கும். பின்பாட்டுக்காரர்களும்

மேடையில் இடம்பெறுவர்.மேடையில் இடம்பெறும் பெண் வேடமிட்டு ஆடும் இரு கணியான்களின் பெயர் கொண்டே இக்கலை 'கணியான் கூத்து' என அறியப்படுவதால் அவர்கள் முக்கியமானவர்களாகக் கருதப்படுவர்.

பிற கூத்துக்கலைகள்

நாட்டுப்புற மக்களைக் கவரும் வகையில் சிற்றரங்க நிலையில் படைத்தளிக்கப்படும் கூத்துகளும் உள்ளன. இவை பெரும்பாலும் குறுகிய வட்டத்துக்குள் குறைந்த பார்வையாளரை மையப்படுத்தி அமைகின்றன. இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன பொம்மை வடிவிலான கதைப்பாத்திரங்களைக் கொண்டு நடத்தப் பெறும் பாவைக் கூத்துக்களாகும். பொம்மைகள் அல்லது பாவைகள் கொண்டு கதை நிகழ்ச்சியினை நடத்திக் காட்டும் நிலை உலகளாவிய செயல்பாடாகும். மக்களிடையே நன்கு அறிமுகமான கதைகளும், நடப்பியல் சார்ந்த செய்திகளும் பாவை வடிவங்கள் வழி மக்களிடம் கொண்டு செல்லப்படுகின்றன. தமிழகத்தில் பாவைக் கூத்து (Puppet show) மற்றும் தோற்பாவை நிழற்கூத்து (Shadow puppet show) ஆகியன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க கூத்துக் கலைகளாக விளங்கி வருகின்றன.

பாவைக் கூத்து

பாவை அல்லது பொம்மை வடிவிலான உருவங்களைப் பின்னாலிருந்து இயக்கி, நடத்திக் காட்டப்படும் நிகழ்ச்சி இது. பாவையாடல் குறித்த செய்தியினைச் சங்கப் பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

> **கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும் ஆடியிற் பாவைபோல்**
> (குறுந். 9)

என்னும் பாடல் வரி பாவையின் இயக்கம் குறித்துக் குறிப்பிடுகிறது. இதுபோன்றே,

> **செல்வன் பெரும் பெயர் ஏந்தி வேலன்**
> **வெறியயர் வியன்களம் பொறப்ப வல்லோன்**
> **பொறியமை பாவையின் தூங்கல் வேண்டின**
> **என்னாங் கொல்லோ தோழி மயங்கிய** (அக. 92)

என்னும் அகநானூற்றுப்பாடல் தச்சனால் உருவாக்கப் பெற்ற இயந்திரப் பாவை குறித்துப் பேசுகிறது. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் 'அல்லியம்' எனப்படும் ஆடல் வகையும் பாவையாடல் குறித்தே பேசுகிறது. திருக்குறள்,

> நாணகத் தில்லா ரியக்க மரப்பாவை
> நாணா லுயிர்மருட்டி யற்று (திருக். 1020)

என மரப்பாவை குறித்துக் குறிப்பு தருகிறது. இவ்வாறாகப் பாவை இயக்க நிகழ்வு தனி மரபாகத் தமிழகத்தில் தோன்றி வளர்ந்து வந்துள்ளது.

பாவை இயக்கம்

பாவைக் கூத்துக்கான பாவைகள் பாத்திரங்களுக்கேற்ப, கனமற்ற கலியாண முருங்கை மரத்தால் ஆக்கப்படுகின்றன. இவை மூங்கில் குச்சியின் சுண்டு கயிற்றில் இணைக்கப்பெறும். அதனைப் பாவையாட்டி கையில் பிடித்துக் கொள்வார். பாவைக் கூத்துக் குழுவில் பாவைகளை இயக்க சுமார் நான்கு பேர் தேவைப்படுகிறது. பொம்மைகளை எடுத்துக் கொடுக்க ஒருவர், இசையமைக்க நால்வர் என மொத்தம் ஒன்பது பேர் இடம் பெறுவர். சுதிப்பெட்டி, முகவீணை, மிருதங்கம், சால்ரா, காற் சதங்கை ஆகியன இசைக் கருவிகளாக விளங்குகின்றன. பாவை யாட்டிகள் நல்ல குரல் வளமும், பல குரல் மாற்றத் திறனும் பெற்று விளங்குவர். கதை கூறிச் செல்வதில் தேர்ந்தோராகவும் இருப்பர்.

சேலம், மயிலாடுதுறை, கும்பகோணம் போன்ற பாவைக்கூத்தின் செல்வாக்குப் பெற்ற இடங்களில் குறிப்பிட்ட வட்டாரத் தனித்தன்மை கொண்டு இன்றும் பாவைக் கூத்து நிகழ்வுகள் நடைபெற்று வருகின்றன.

பாவைக்கூத்து மேடையும் இடத்திற்கு இடம் வடிவில் மாற்றம் பெறுகின்றன. 'ப' வடிவ மேடை பெரும்பாலும் ஆயத்த மேடையாகவே பயன்படுத்தப்படுகிறது.

மகாபாரதம், இராமாயணக் கதைகள் முதல் தற்காலக் கருத்துப் பிரச்சாரங்கள் வரை பாவைக் கூத்துக்கான கதைகளாகின்றன.

தோற்பாவை நிழற்கூத்து

பாவைக் கூத்துக்கும், தோற்பாவை நிழற்கூத்துக்கும் படைப்பு நிலையில் பெரிய வேறுபாடு இல்லை. மதுரைப் பகுதியில் தோற்பாவை நிழற்கூத்து அதிகளவில் படைத்தளிக்கப்படுகிறது. பாவைகளின் நிழலை மையப்படுத்தி அமைவதால் இப்பெயர் பெறுகிறது. தோலினால் வடிவமைக்கப்பட்ட பாவைகள் இக்கூத்துக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

கதைப் பாத்திரங்களுக்கேற்ற ஓவியங்கள் தோலில் வரையப்படும். இவ்வகை ஊடுருவக்கூடிய ஓவியப் பாவையின் வழி ஒளியினை ஊடுருவச் செய்து பாவையை ஆட்டியபடி நிகழ்ச்சி நடத்தப்படுகின்றது. இவ்வகைப்பாவையாடலில் குச்சிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

தோற்பாவை நிழற்கூத்துக்கான மேடை பெட்டி வடிவில் அமைக்கப்பெறும். விளக்கின் ஒளி மூலம் தோற்பாவையின் நிழலாட்டம், பின்னிருந்து இயக்குவோரின் உரையாடலுடன் பார்வையாளருக்குக் காட்சிப்படுத்தப்படும். இதன்வழி உரிய கதைகள் நிகழ்த்திக்காட்டப்படும். இக்கூத்திலும் மக்களுக்கு அறிமுகமான தொன்மக் கதைகள் மற்றும் நவீன அறிவியல் செய்திகள் வரை கதையாக அமைந்து வரும். எனினும், மகாபாரதம், இராமாயணம், அரிச்சந்திரன் கதைகளே இக்கூத்தில் செல்வாக்குமிக்க கதைகளாக உள்ளன. வண்ணப் பாவைகளின் ஓவிய அணி வகுப்பு இக்கதைகளுக்கு அழகூட்டுவதாக அமையும்.

தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலையும், பாவைக்கூத்துக் கலையைப் போல ஒரு கூட்டுக் குடும்பக் கலையாக விளங்கி வருவதால் இதன் பயன்பாடு அருகியே காணப்படுகிறது.

வீரவரலாற்று மரபு

தொன்மை வரலாறுகளும், காப்பியங்களும், புராணங்களும், கதைப்பாடலாகி நின்ற நிலையினின்று விலகித் தனிமனித வரலாறுகளும், பிறருக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்கவல்ல வீர வரலாறுகளும் கதைப்பாடல் வடிவில் தமிழகத்தில் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திய நிலையினைப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. உண்மை, தியாகம், வலிமை, வீரம் இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட தலைமைக் கதை மாந்தர்களைக் கொண்டு இவ்வகை வீரவரலாற்று மரபு போற்றப் பெறுகின்றது. மதுரை வீரன் கதை, தேசிங்கு ராஜன் கதை, கட்டபொம்மன் கதை, காத்தவராயன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை போன்ற கதைப்பாடல்கள் இவ்வகையில் அடங்கும்.

தமிழிசை மரபு

தமிழிசையினைப் போற்றும் வகையில் நாடகம் செய்யும் முயற்சியும் தமிழகத்தில் மேற்கொள்ளப் பெற்றது. பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, கீர்த்தனை போன்ற சிற்றிலக்கிய நாடகங்கள் இசைப்பாக்கள் மலிந்து காணப்பட்டுள்ள செய்தி முன்னரே

சுட்டப் பெற்றது. சமயச் சார்பான நாடகங்களாக இக்காலத்தில் செயல்பாட்டில் இருந்த நாடகம், விலாசம், சபா, அலங்காரம், சரித்திரம், வாசகப்பா, சரித்திரப்பா போன்றன இசைப் பாடல்களால் ஆக்கப்பெற்றன. மகாபாரதம், கம்பராமாயணம் போன்ற இதிகாசங்களை அடியொற்றிய பல நாடகங்களும் இவ்வகையில் ஆக்கப் பெற்றன. தொடர்ந்து சங்கரதாச சுவாமிகள் தமது நாடகங்களைப் பெரும்பாலும் தமிழிசைப் பாடல் களாலேயே ஆக்கினார் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

நாட்டார் நாடகங்கள்

இவை நாட்டுப்புற மரபு சார்ந்த நாடகங்களேயாகும். எனினும் அவற்றின் பயன்பாடு ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டத்துக்குள், குறிப்பிட்ட காலக்கட்டத்துக்குள் நடைபெறுவதாகவும், நாட்டுப்புற மக்களை மகிழ்விப்பதை மட்டுமே நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளதாகவும் அமைவதால் 'நாட்டார்' நாடகங்கள் எனப் பெயரிட்டு அழைக்கப் பெறுகின்றன. ஏற்கெனவே நடைமுறையில் இருந்துவரும் நடத்துக்கலை வடிவங்களின் அல்லது நாடக வடிவங்களின் அல்லது கதைப்பாடல்களின் தனிக் கூறினை மட்டும் கதையாகக் கொண்டு அமைவது இதன் தனிச்சிறப்பு. இவ்வகையில் கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டில் 'கான்சாகிப் சண்டை' என்ற கதைப்பாடலைத் தழுவி மாரிமுத்துப் பிள்ளை என்பார் எழுதிய 'அதீதி நாடகம்' நாட்டார் நாடக வடிவிலான முதல் நாடகமாக அறியப்பெறுகிறது. தொடர்ந்து இவ்வகையில் சுமார் 300 நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன.

இவ்வகை நாடகங்கள் தனிக்காட்சிப் பிரிவுகளோ, அங்க அமைப்புக்களோ கொண்டிருப்பதில்லை. காட்சி மாற்றங்கள் கட்டியங்காரனால் எடுத்துரைக்கப்படும். 'பொது விருத்தம்' எனப்படும் கதை நிகழ்வு விவரணையும் இவ்வகை நாடகங்களில் இடம்பெறுவதுண்டு. இவ்விதமான படைப்பு முறை நாட்டுப்புற மக்களுக்குப் பழகிப்போன படியால் அவர்கள் குழப்பமின்றி இவற்றைக் கண்டுகளிக்கலாயினர். எவ்விதமான தொழில்நுட்ப வசதிகளும் இல்லாத அக்காலக்கட்டத்தில் ஓங்கிய குரலில் பாடுவதும் பேசி நடிப்பதும் வழக்கமாக இருந்தது. நடிகர்கள் தங்களது உடம்பழகை வெளிப்படுத்தித் துள்ளிக் குதித்து மக்களை மகிழ்ச்சிப்படுத்தலாயினர். பெரும்பாலான கதைகளும் தொன்மங்களிலிருந்தும், வீரவரலாற்றுக் கதைகளிலிருந்தும் எடுத்து ஆக்கப்பட்டிருந்தன. மக்களும் இவ்வகை நாடக வடிவங் களில் அவற்றையே எதிர்பார்க்கலாயினர். இவ்வித நாடகங்கள்

(அ) நாடகம்
(ஆ) விலாசம்
(இ) சபா
(ஈ) அலங்காரம்
(உ) சரித்திரம்
(ஊ) வாசகப்பா
(எ) சரித்திரப்பா

எனப் பலவாறாக வழங்கப்படலாயின.

முன்னரே குறிப்பிட்டது போல நாடகக் கதைகள் குறிப்பிட்ட ஒரு பாத்திரம் அல்லது ஒரு பகுதியை முன்னிறுத்தி ஆக்கப்படுவதால் பெரும்பாலும் பாத்திரங்கள் பெயரிலேயே நாடகப் பெயர்கள் வழங்கப் பெற்றுவந்தன. காத்தவராயன் நாடகம், அல்லி நாடகம், சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம், மதுரை வீரன் விலாசம், சித்திராங்கத விலாசம், தேவசகாயம் பிள்ளை வாசகப்பா, பவழேந்திர சபா, இந்திர சபா, பத்மினி சபா, மார்க்கண்ட நாடக அலங்காரம், ஒட்ட நாடக அலங்காரம் எனப் பெயர் பெற்று அமையும்.

பிற கூத்துக்கள் – மண்ணின் மரபு

சிறுத்தொண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து, உருக்குமாங்கத பாகவதமேளா, பாகவதமேளம், பிரகலாத நாடகம், அரவான் களப்பலி, திரௌபதையம்மன் கூத்து, மனுநீதிச் சோழ மகாராஜா நாடகம் போன்ற வட்டார அளவிலான மரபுக் கூத்துக்களும் தமிழகத்தில் தொடர்ந்து நடைபெற்று வருகின்றன. இவை பெரும்பாலும் கோயில் வழிபாடு சார்ந்த அல்லது சடங்கு சார்ந்த கூத்துக்கலைகளாகவே விளங்குவன என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

சிறுத்தொண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து தஞ்சையைச் சுற்றியுள்ள பகுதிகளில் நடத்தப் பெற்று வரும் பூசை முறையில் அமைந்த நாடகமாகும். பல நாடகங்களின் தலைப்புகள் குறவஞ்சி நாடகம், வாசகப்பா, யட்சகானம், விலாசம், கீர்த்தனை என நாடகத்தின் கதைப்பொருளோடு இணைக்கப்பெற்ற பெயர்களாகக் காணலாம்.[36] இவ்விசைக் கூத்துக்கள் கட்டியங்காரனின் வருகையோடு ஆரம்பமாகின்றன.

---

36. சே. இராமானுஜம், 'சிறுத்தொண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து', தஞ்சைக் கூத்து மரபுகள், ப. 2.

வெள்ளிப்பிரம்பும் கையில்கொண்டு
வெள்ளைப் பல்லையும் கட்டிக் கொண்டு
வெள்ளை நாமம் சாத்திக் கொண்டு
குள்ளக் கட்டியங் காரன் வந்தானே
பட்டை நாமம் இட்டுக் கொண்டு
பட்டுத்துப்பட்டிக் கட்டிக் கொண்டு
கட்டிய கோலும் ஊன்றிக் கொண்டு
கட்டியங்காரன் வந்தானே

என்பது கட்டியங்காரன் பாடலாகும்.[37]

சிறுத்தொண்டர் என வழிவழி அறியப்படுகிற கதையே இசை நாடகமாக்கம் பெற்றுள்ளது. விருத்தம், உரைநடை, தரு போன்றவற்றால் நாடகம் அமைந்து வருகிறது.

கிராமத்தில் நடைபெறும் இக்கூத்தில் கிராமத்து மக்களே பங்கேற்பது சிறப்பான செய்தியாகும். ஒரு வேடம் ஒருவருக்கு அளிக்கப்பட்டுவிட்டால் தொடர்ந்து அவரே வேடதாரியாக வருவார். நாடகம் நடப்பதற்குப் பத்து அல்லது பதினைந்து நாட்களுக்கு முன்பாகவே ஒத்திகை தொடங்கி நடக்கும்.[38] தொடர்ந்து வேடமேற்று வருபவர்களுக்கு இது பழகிப்போன ஒன்றாகி விடுவதால் வேடமேற்பதும் எளிதாகிப் போகிறது. நாடக நிகழ்வு இரவு தொடங்கி விடியும் வரை நடைபெறும்.

பாகவதமேளா

விசயநகர சாம்ராச்சியம் வீழ்ச்சியடைந்த நிலையில் அந்நாட்டிலுள்ள கலைஞர்கள் மற்றும் வேதவிற்பன்னர்கள் சிலர் குடும்பத்தோடு தஞ்சைக்குக் குடிபெயரலாயினர். அப்போது தஞ்சையை ஆண்ட அச்சுதப்ப நாயக்கர் (கி.பி. 1560-1600) அக் குடும்பங்களைத் தஞ்சையிலும் தஞ்சையைச் சுற்றிய பகுதிகளிலும் குடியமர்த்தினார். இவர்கள் ஒருங்கிணைத்து நடத்திய இசை நாட்டிய நாடகமே 'பாகவதமேளா' எனப்படுகிற 'பாகவத மேளம்' ஆகும். இந்தக் கலைஞர்களின் நாடகச் சிறப்பினைக் கண்டு மகிழ்ந்த அச்சுதப்ப நாயக்கர் அவர்களுக்குப் பரிசாக வழங்கிய மேலாத்தூர் என்ற கிராமமே தற்போது மெலட்டூர் என வழங்கப் படுகிறது.

---

37. மேலது, பக். 4 – 5.
38. மேலது, ப. 11.

மெலட்டூர் ஸ்ரீலட்சுமி நரசிம்ம சுவாமி கோயிலில் ஆண்டு தோறும் பாகவதமேளா நாட்டிய நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. பொதுவாக ஆண்டுதோறும் 'மே' அல்லது 'சூன்' மாதத்தில் நரசிம்ம ஜெயந்தி விழாவை முன்னிட்டு இது நடத்தப்பெறுகிறது.

மெலட்டூரில் அந்தணர் தெருவில் வரதராசப் பெருமாள் கோயிலின் முன் **15 x 15 x $2^1/_2$** அடி அளவில் அமைக்கப்படும் மேடையில் பாகவதமேளம் நடத்தப்பெறுகிறது. தற்காலத்தில் மேடை அளவு அதிகரிக்கப்பட்டு ஒப்பனை அறையுடன் வடிவமைக்கப்படுகிறது.

பாகவதமேளக் கலைஞர்களில் இருவர் மட்டும் முகமூடி (**mask**) அணிந்து மேடையில் தோன்றுவர். ஒருவர் விநாயகர்; இன்னொருவர் நரசிம்மப் பெருமாள் என வேடமணிந்து முகமூடியுடன் வருவர். கலைஞர்கள் அனைவரும் புலால் உணவைத் தவிர்த்து விரதம் மேற்கொண்டே இந்நாடக நிகழ்வில் கலந்து கொள்வர். கோணங்கியின் வருகையுடன் நாடகம் தொடக்கம் பெறுகிறது. கட்டியங்காரன், கோமாளி எனப் பொது வான அமைப்புக்களின் பண்பு இப்பாத்திரத்திலும் வெளிப்படும். தொடர்ந்து தோடயப்பாடல் பாடப்பெறும். பின்பு பிரகலாதப் பட்டாபிஷேகப் பாடல்கள் பாடப்பெறும். பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றாக அறிமுகமாகும் நிலை 'பாத்திரப் பிரவேசம்' எனப்படுகிறது. தலைமைப் பாத்திரங்களில் அறிமுகத்தின்போது அவர்களுக்கு முன் திரை பிடிக்கப்படும். 'பாத்திரத்தரு' எனப்படும் பாத்திர நுழைவுப்பாட்டு பாடப்படும் இது பாத்திரத்தின் உருவ அமைப்பை விளக்கி அமையும். தொடர்ந்து நாடகக் காட்சிகள் தொடரும். பெரும்பாலும் கர்நாடக இசையாலும், பரதநாட்டியம் இயைந்த நிலையில் நடன வடிவில் இது அமைந்துவரும்.

பிரகலாதா நாடகமும் இரட்டைப் பாத்திர வேடமும்

தஞ்சையில் நெடுங்காலமாக நடத்தப் பெற்றுவரும் பிரகலாதா நாடகம் சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். தஞ்சையில் நார்த்தேவன் குடிக்காடு, ஆர்சுத்திப்பட்டு ஆகிய இடங்களில் மரபு ரீதியாக நடத்தப்பட்டு வரும் பிரகலாதா நாடகம் தனித்தன்மை வாய்ந்த கூறுகளைக் கொண்டு விளங்குகிறது. இரு நபர்கள் (இரண்டு கலைஞர்கள்) ஒரே பாத்திரத்தை ஏற்று இரட்டைப் பாத்திரங்களாக இடம்பெறும் நிகழ்வு நாடக மேடை வரலாற்றில் தனித்துவம் வாய்ந்த நிகழ்வாகும்.

இந்நாடகத்தில் இரணியன், லீலாவதி, பிரகலாதன், குருக்கள், வாத்தியார், மல்லர்கள், மூலபல வீரர்கள் பாத்திரங்களை இரண்டிரண்டாக நடிகர்கள் ஏற்கிறார்கள். ஒரே நேரத்தில் இரட்டைப் பாத்திர நடிகர்களும் மேடையில் தோன்றி நடிக்கும் வழக்கம் நெடுங்காலமாகத் தொடர்கிறது. கிராம மக்கள் பலர் இந்நாடகத்தில் பங்குபெற விழைவதால் அவர்கள் அனைவருக்கும் வாய்ப்பளிக்க வேண்டி இத்தகைய முறை பின்பற்றப்பட்டிருக் கலாமென எண்ண முடிகிறது. இது கடவுள் வழிபாடு தொடர்பான நிகழ்வாகையால் இதில் பங்குபெறுவது தங்களது பெருவிருப்பாக இருப்பதால் இரட்டைப் பாத்திர முறை உரிய வாய்ப்பினை நல்குகிறது. மேலும் பாத்திரங்களுக்கான நீண்ட பாடல்களும், உரையாடல்களும் மிகவும் நீளமாக அமைவதால் அவற்றை ஒருவரே பாடி நடிப்பது உடற்சோர்வை ஏற்படுத்தும் ஆகையால் இருவராக வேடமேற்கும்போது அது எளிதாகி விடுகிறது. மேலும் பங்கேற்கும் கலைஞர்கள் காணிக்கையாக அல்லது வரியாக ஒரு தொகை வழங்கும் நிலை இருப்பதால் அதிகமான கலைஞர்களின் பங்கேற்பு அந்த நாடகத்துக்கான நடத்துச் செலவிற்கான தொகையைப் பெற்றுத்தரும் என்பதும் கூடக் காரணமாக இருக்கலாம்.

அரவான் களப்பலி

மகாபாரதக் கதையினின்றும் பெறப்பட்ட பகுதியினை மக்களுக்காக நடித்துக்காட்டும் மரபினடிப்படையில் இந்நாடக நிகழ்வு அமைந்து வருகிறது. சுமார் 150 ஆண்டுகளாக இந்நாடகம் மெலட்டூர், கோடுகிளி, திருக்கருகாவூர், கரம்பை போன்ற ஊர்களில் நடத்தப்பட்டு வருகிறது. வில்லிபாரதத்தில் இடம்பெறும் களப்பலி நிகழ்ச்சியை வைத்து அரவான் களப்பலி உருவாக்கம் செய்யப்பெற்றுள்ளது. இந்நாடகத்திலும் ஊர் மக்களே பங்கேற்று நடிப்பது வழக்கமாக உள்ளது. கட்டியங்காரன், குருக்கள், தருமன், பீமன், அர்ச்சுனன், நகுலன், சகாதேவன், பாஞ்சாலி, அரவான், கண்ணன் போன்ற பாத்திரங்கள் இந்நாடகத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

'அரவான் களப்பலி' நிகழ்ச்சி இரவு 10 மணி முதல் அடுத்த நாள் காலை 7 மணி வரை நடைபெறுவதாக அமையும். எனினும் காலமாற்றத்துக்கேற்ப, கால அளவில் சுருக்கம் செய்யப்பெற்றும் வருகிறது. சுமார் பதினைந்து முதல் இருபது கலைஞர்கள் வரை இந்நாடகத்தில் இடம்பெறுகின்றனர். மெலட்டூரில் உள்ள திரௌபதி அம்மன் கோயிலின் முன்பு இந்நாடகம் நடத்தப் பெறுகிறது.

வேட நாடகம்

'வேடநாடகம்' ஆண்டுதோறும் வைகாசி மாதத்தில் நடத்தப் பெறகிறது. வழக்கம்போல நாடகப் பாத்திரங்கள் யாவும் ஊர் மக்களுக்கே வழங்கப் பெறுகின்றன. இம்மாதத்தில் ஊர்மக்கள் அனைவருமே விரதமேற்கிறார்கள். தஞ்சை மாவட்டம், வலங்கைமான் பகுதியிலுள்ள கீழ்நல்லம்பூர் என்ற கிராமத்தில் அமைந்துள்ள அருள்மிகு நாகலிங்கசாமி கோயிலில் தற்போது நடத்தப்பெற்றுவரும் வேடநாடகத்தின் மூலப்பிரதியானது மருதூர் கோயிலிலிருந்து பெறப்பட்டதாகத் தெரிகிறது.

கட்டியங்காரன், தேவேந்திரன், முனிவர்கள், வேடன், வேடச்சி, பாலவேடர்கள் (இருவர்), மருதவேடன், எமன், தூதுவர்கள், சித்திரபுத்திரன், பரமசிவன், பார்வதி, பிரம்மா, விஷ்ணு, ருத்ரன் போன்ற பலர் இந்நாடகப் பாத்திரங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். இக்கூத்தில் 25 பேர் நடிகர்களாக உள்ளனர். வேடன் பாத்திரத்தில் மட்டும் இருவர் நடிப்பர். ஆண்கள் மட்டுமே இடம்பெறுவர். ஒரு தடவை வேடமேற்றுக் கொண்ட ஒருவர் தொடர்ந்து அவ்வேடத்தை மேற்கொள்வது வழக்கமாக உள்ளது.

நடிகர்களின் ஒப்பனை 'கலர் பவுடர்' என்னும் அரிதாரத் தால் மட்டுமே ஆக்கப்படுகிறது. வேடன், பாலவேடர்கள் (சிறுவர்) ஆகியோருக்கு மட்டும் பச்சைநிற ஒப்பனை செய்யப் படுகிறது. குழுவிலுள்ளோர் அவரவருக்கான ஒப்பனையை அவரவரே பொறுப்புடன் மேற்கொள்கின்றனர். மேடையில் வில்வமரக் கொப்பும், சிவலிங்கமும் முக்கிய இடம்பெறுகின்றன.

தெருக்கூத்து

தமிழகத்தில் மக்களையும் அவர்தம் நம்பிக்கையையும் மண்ணின் மரபிற்கேற்ப உள்வாங்கி வெளிப்படுத்தும் நாடகக் களமாகத் தெருக்கூத்துக்கலையைக் கொள்ளலாம். உடலியக்கத்தை முதன்மைப்படுத்தி, உழைக்கும் மக்களின் உழைப்பின் பிரதி பலிப்பாக இவ்வகைக் கதைகளும் அவற்றின் பாத்திரப் படைப்பு களும் உருவாக்கம் பெறலாயின. தமிழகத்தின் வடகோடியில் இன்றும் செல்வாக்குடன் விளங்கி வரும் 'கட்டைக் கூத்து' என்னும் வடிவம் தெருக்கூத்தின் வளர்ச்சி நிலையிலான வடிவமே எனலாம்.

இது ஒரு சிற்றூர் நாடக வடிவமாகக் கொள்ளத்தக்கது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மிகவும்

செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய வடிவம் இது. மேடை அலங்காரங்கள் இன்றித் தெருக்களில் ஆடலும் பாடலுமாக நடத்தப் பெறும் நாடகங்களையே 'தெருக்கூத்து' என்பர்.[39] வயல்வெளிகளையும், கோயில் வளாகங்களையும், நாற்சந்தி களையும், கிராமப் பொதுவழிகளையும் களமாக்கி மக்கள் நடமாட்டம் மிக்க இடங்களினூடே நடமாடிய கலையாக இக்கலை விளங்கலாயிற்று.

கதை

தெருக்கூத்துக்கென எழுதியாக்கப்பட்ட உரையாடல் வடிவம் இருக்கவில்லை. மக்களின் மனதறிந்து நடத்தப்பட்ட கலையாக இது தோற்றம் பெற்றதால் சூழலுக்கேற்ப உரை நடையும் பேச்சும் மாற்றப்பட்டே பேசப்படும் செயல்பாடே கொண்டு விளங்கிற்று. பாடல்கள் அதிகமாக இடம்பெற்று உரைநடை, நடனம், பேச்சு யாவும் ஒன்றாகக் கலந்து செய்யப்பட்ட கலவையாக உடனடித் தயாரிப்பாகவே உரையாடல் பகுதி அமைந்து சிறந்தது. 'நிதிபோதனைகளை மக்களிடையே தெளிவு படுத்துவதும் பொழுதுபோக்கத் துணை செய்வதுமே அவற்றின் முக்கிய நோக்கங்களாக இருந்ததால் அவற்றிற்கெனக் கொள்ளப்பட்ட கதைகள், நாட்டுப்புறக் கதைகளைத் தழுவியன வாகவும், இராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தபுராணம் மற்றும் பெரிய புராணம் போன்ற இதிகாச புராண இலக்கியங்களினின்று பெறப் பட்டனவாகவும் இருந்தன.'[40] மதுரைவீரன், பவளக்கொடி, நல்ல தங்காள், ஆரவல்லி சூரவல்லி, காத்தவராயன், சித்திராங்கி போன்றன தெருக்கூத்துக்கான குறிப்பிடத்தக்க கதைகளாகும். மக்களுக்கு நீதி போதித்தலும் பொழுதுபோக்கத் துணை செய்வதுமே நோக்கங்களாயினமையால் தெருக்கூத்து நாடகக் கதை படித்தற்குரிய கலைத்தன்மை மிக்க இலக்கியமாக வளர இயலவில்லை. மேலும் இவற்றை விரும்பிப் பார்க்கும் பார்வை யாளராக விளங்கியோர் சாதாரண உழைக்கும் மக்களாக இருந்ததால் எழுத்து வடிவிலான இலக்கியமாகப் பார்ப்பதில் அவர்கள் ஆர்வம் காட்டவில்லை. 'தமிழில் நாடக இலக்கியம் இயற்றப்படாததால், தமிழ்க் கூத்து தெருக்கூத்தாகிக் கேலிக் கூத்தாகும் நிலை பிறந்தது'[41] என்ற அறிஞர் கூற்று பிற்காலத்தில்

---

39. ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 95.

40. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம், நாடகங்கள், ப. 11.

41. க. அன்பழகன், 'தமிழ் நாடகத் தந்தை', நாடகக் கலைக் களஞ்சியம், ப. 53.

தெருக்கூத்து வலுவிழக்கத் தொடங்கிய நிலையை நோக்க மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மேடையமைப்பு

தெருக்கூத்துக்கான மேடை திறந்தவெளி அமைப்புப் போன்றே அமைக்கப்பட்டிருக்கும். நடிப்பதற்கேற்ற தனி மேடை அமைப்பு இடம்பெறுவதில்லை. காலம் செல்லச் செல்லத் தென்னை ஓலைகளால் வேயப் பெற்ற சிறிய மேடையிலும் தெருக்கூத்து இடம்பிடிக்கத் தொடங்கியது. மேடையில் காட்சிப் பின்னணிகளோ திரைகளோ இடம்பெறுவதில்லை. முன் திரைக்குப் பதிலாக நடிகர்களுக்கு முன்பாக வெள்ளைத் துணி உயர்த்திப் பிடிக்கப் பெற்றது. நாடகம் தொடங்கியதும் அத்திரை விலக்கிக் கொள்ளப்படும்.

ஒளியமைப்புக்கான தீவெட்டிகள் மேடையின் இரு புறத்திலும் பயன்படுத்தப் பெற்றன. காலம் செல்லச் செல்ல மண்ணெண்ணெய் விளக்கு, தொடர்ந்து மின் விளக்குகள் என இடம்பிடித்துள்ளன. ஆனால் ஒலிபெருக்கியின் பயன்பாடு காலம் மாறினாலும் அருகியே காணப்படுகிறது. 'புதுமை என்ற பெயரால் பழைய வழக்கத்தை மாற்றிக் கொள்ளும் மனப்பாங்கு இல்லாமையையே இஃது காட்டுகிறது'[42] என்பர்.

நடிகர்கள்

தெருக்கூத்து நடிகர்கள் சமுதாயத்தில் உயர்நிலையைப் பிடிக்க இயலவில்லை. 'கூத்தாடிகள்' என அடைமொழி பெற்றே வாழலாயினர். தெருக்கூத்துக் கலையிடமும், அதனை நடத்திய கலைஞர்களின் சில ஒழுக்கக் கேடுகளின்பால் மக்கள் கொண்டிருந்த வெறுப்பும் அத்தகையதொரு இழிநிலையை ஏற்படுத்தியது. அக்காலக் கட்டத்தில் ஒழுக்கக்கேடானவர்களுக்கெல்லாம் 'கூத்தாடி' என்கிற பெயர் ஒட்டுப் பெயராயிற்று.

தெருக்கூத்துக்களிலே ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தனித்தனியான நடிகர்களாலேயே நடிக்கப்படும். தெருக்கூத்து நடிகர்கள் உயர்ந்த குரலில் பாடவும் பேசவும் திறன்கொண்டு விளங்கினார்கள். தொடக்கக் காலத்தில் பெண் வேடங்களை ஆண்களே ஏற்றுக் கொண்டிருந்தாலும் காலம் செல்லச்செல்லப் பெண்களே பெண் வேடங்களை ஏற்கலாயினர்.

---

42. அ. அறிவுநம்பி, 'தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து', முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, ப. 179.

ஒப்பனை

தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களின் ஒப்பனை கவர்ச்சியானதாக அமைந்திருக்கும். செந்தூரம், அரிதாரம், கரிப்பொடி, காக்காப் பொன் போன்றன ஒப்பனைப் பொருட்களாகும். விளக்கு ஒளியில் மின்னும் பணிக்காகக் காக்காப்பொன் பயன்பாடு பெற்றிருக்க வேண்டும். உடைகளும் வெல்வெட்டு, பொன், சரிகை, பட்டு போன்றவற்றால் பின்னப்பட்டு ஆக்கப்படும். ஆனால் வேடத்துக்கேற்ற ஒப்பனையென்பது அருகியே காணப்பட்டது. வேடப்பொருத்தங்களைப் பற்றித் தெருக்கூத்தில் அக்கறை கொள்ளவில்லை.

இசையும் பிறஉத்திகளும்

தெருக்கூத்து இசைக் கூறின் அடிப்படையிலமைந்த கலையாகும். உடலியக்கத்தை முக்கியமாகக் கொண்டுள்ளதால் நகர்வுகள் மிக முக்கியமானதாக அமைந்துவரும். எனவே இசையின் பயன்பாடு அதிகமாக இருக்கும். மிருதங்கம், டோலக், ஜால்ரா, புல்லாங்குழல், ஆர்மோனியம் போன்ற இசைக் கருவிகள் தெருக்கூத்துக்கான இசைக்கருவிகளாகும். இவை 'பக்க மேளம்' எனப்படும். பக்கவாத்தியக்காரர்கள் மேடையிலேயே அமர்ந்திருப்பர். அதுபோலப் பின்பாட்டுக்காரர்களும் மேடையில் இடம்பெற்றிருப்பர். 'ஒரு அடி பாடியதும், ஆர்மோனியக்காரர் பாடியபின் மற்றக் குழுவினர் அனைவரும் பாடியே அடுத்த அடி தொடங்கும்',[43] எனச் சம்பந்தமுதலியார் தெருக்கூத்து மேடைக் குழுவினரின் பணியை விவரிப்பார்.

கூத்து தொடங்கும் வரையில் நடிகர்களைப் பார்வை யாளரிடமிருந்து ஒரு திரை பிரித்திருக்கும். தெருக்கூத்தின் தொடக்கத்தில் தோடயப் பாடல்கள் பாடப்படும். இந்த நிகழ்வு திரைக்குப் பின்னால் நடைபெறும். பின்னர் வினாயகர் வேட மணிந்தபடி நடிகர் ஒருவர் மேடையில் தோன்றி அனைவரையும் ஆசீர்வதிப்பார். அடுத்ததாகக் கட்டியங்காரனின் வருகை அமையும். நாடக மாந்தர்களை அறிமுகம் செய்வதாகக் கட்டியங் காரன் நிகழ்வு அமையும். பின்னர் ஒவ்வொரு நாடக மாந்தரும், உரிய தோரணையுடன் அறிமுகப்பாடல் பாடிய படி மேடையில் தோன்றுவர். தொடர்ந்து தெருக்கூத்து நடக்கும். கதையின் முடிவு எப்போது.... எத்தனை நாள் கழித்து நிகழும் என்பது மக்களின் எண்ணத்திற்கும், நடிகர்களின் திறனுக்கும் ஏற்ப அமையும்.

---

43. ப. சம்பந்தமுதலியார், நாடகத்தமிழ், ப. 78.

தெருக்கூத்து மேடையின் வீழ்ச்சி

உரிய மேடையமைப்பின்றி, எழுதியாக்கப் பெற்ற ஒழுங்கான உரையாடல் வடிவமின்றி மக்களிடையே தோன்றிய தெருக்கூத்து நாளடைவில் செல்வாக்கினை இழக்கத் தொடங்கியது. தெருக் கூத்து வீழ்ச்சியடைய அதுவாகக் கொண்டிருந்த குறைபாடுகளும் பார்சி மற்றும் மேனாட்டு நாடக மரபு உத்திகள் ஏற்படுத்திய தாக்கமும் காரணங்களாயின.

தொடர்ந்து தொன்மக் கதைகளையும், பிற வரலாறுகளையும் பார்த்து வந்த மக்கள் ஒரே கதையினைத் திரும்பத் திரும்பப் பார்ப்பதில் சலிப்படையத் தொடங்கினர். 'கதையமைப்பில் புதுமையில்லை; கருத்துகளில் புதுமையில்லை; காட்சிகளில் புதுமை இல்லை என்பது போன்ற நிலை மக்களிடம் மாற்றத் திற்கான எதிர்பார்ப்பினை ஏற்படுத்திற்று.

தெருக்கூத்து மேடையின் வீழ்ச்சியில் அக்காலச் சமூகச் சூழலும் காரணமாயிற்று. கீழ்நிலை மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்ட கலையாகவே 'தெருக்கூத்து' விளங்கியது. அத்தகைய பார்வையாளரை மட்டுமே மனத்திற் கொண்டு தெருக்கூத்து மேடைக் கலைஞர்கள் ஒழுங்கீனமான செயல்பாடு களுடன் கொச்சையான வார்த்தைகளையும் பேசத் தொடங்கிய நிகழ்வு சுவைக் கேட்டோடு ஒழுக்கக் கேட்டையும் உருவாக்கிற்று. 'கூத்தாடிகள்' என ஒதுக்கப்பட்ட கலைஞர்களால் தமிழ் மேடையின் புகழ் கீழ்நிலைக்கு இறங்கு முகம் காணத் தொடங்கியது. எனவே நல்ல கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கிய தெருக்கூத்துக்கலை, கெட்ட கூறுகளைக் கொண்ட கலைஞர்களின் செய்கையால் நல்லோர் மத்தியில் குறைவாக மதிப்பீடு செய்யப் பெற்றது. மேல்நிலை மக்கள் தெருக்கூத்து மேடையை நெருங்கவே தயங்கினார். இவ்வாறு நடிகர்களின் ஒழுக்கக் கேடுகளும், அவர்கள்மேல் மேல்நிலை மக்கள் கொண்டிருந்த தாழ்வான எண்ணமும் சமுதாயத்தில் இக்கலைக்கே இழிவான இடத்தைத் தேடித் தந்ததால் இக்கலை வளரமுடியாமல் தவித்தது.[44]

காலஅளவு

தெருக்கூத்தின் கால அளவு மிக நீண்டதாக இருந்தது. எப்போது முடியுமென்பதை விட என்று முடியுமென்பதே

---

44. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், ப. 14.

தெருக்கூத்தின் கால அளவாக இருந்தது. மக்கள் தொடர்ந்து காட்சிகளைக் காணமுடியாத நிலை ஏற்படலாயிற்று. அவசர உலகத்தில் இரவு முழுவதும், பல இரவுகளாக விழித்திருக்கும் போக்கு மக்களிடையே இல்லாமல் இருந்ததும்[45] தெருக்கூத்தின் வீழ்ச்சியினைத் துரிதப்படுத்திற்று.

இவ்வகையில், தமிழ் நாடகம், வாழ்வியலை விளக்கவல்ல களங்களைச் சார்ந்ததே மக்களுக்கான நாடகப் பரவலை முன் வைத்ததால் மக்கள் குறித்த சிந்தனை பெற்ற வடிவமாகத் தமிழ் நாடகம் வளர வழி ஏற்படலாயிற்று. தமிழரின் பண்பாட்டு, மரபுச் சிந்தனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு மக்களுக்கான நாடகம் நோக்கிய செயன்மையும் வட்டார அளவில் நடைபெறத் தொடங்கிற்று. எனினும் காட்சி வடிவப்படுத்துதலில் நாட்டுப்புற மரபு சார்ந்த தெருக்கூத்து வடிவின் மிக நீண்ட கால அளவு, மாற்றமில்லாத கதைகூறல் முறை, கற்பனை வறட்சி, கலைஞர்களின் செயல்பாடு போன்றன கதையைக் காண்பதில் மக்களிடம் சலிப்பு ஏற்படச் செய்தன. மக்கள் புதிய மாற்றத்தை எதிர்பார்த்தனர். நல்ல மாற்றம் எவ்வடிவில் வந்தாலும் வரவேற்கத் துணிந்தனர். அத்தகைய மாற்றம் விரைவிலேயே தமிழகத்தில் நிகழத் தொடங்கியது.

---

45. அ. அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, ப. 298.

தமிழ்மண் தொட்ட நாடகத் தோழமை

நாடகத்தில் கண் அசையும்; கை அசையும்; உடம்பு அசையும்; அந்த அசைவுகளினால் மக்களின் உள்ளங்கள் அசைகின்றன.

– கிருபானந்த வாரியார்

காலத்துக்கேற்ப மாறி வளருவதே கலையின் பண்பு. 'பிற நாட்டுக்கலைச் செல்வங்களைக் கொணர்ந்திங்கு சேர்த்திடுவோம்', என்பது போல இந்திய நாடகக்கலையும் மேனாட்டு மற்றும் பிறமொழி நாடகங்களின் இலக்கியம், வடிவம், உத்திகள் போன்ற பலவற்றை வளர்ச்சிப்போக்கில் உள்வாங்கிக் கொள்ளத் தொடங்கியது. தமிழகமும் இத்தாக்கத்தினை ஏற்றுக்கொள்ளத் தயாராயிற்று. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நடந்த இவ்வகைக் கொடுக்கல் வாங்கல்கள் தமிழ் நாடகக் களம், காட்சிப் பகுப்பு, காலஅளவுச் சுருக்கம் போன்றவற்றில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தின. பல மேலைநாட்டு நாடக இலக்கியங்களும், பிறமொழி நாடகங்களும் தமிழில் தழுவலாகவும், மொழிபெயர்ப்பாகவும் உருவாக்கம் பெறுதற்கான அறிகுறிகள் தோன்றத் தொடங்கின. வடமொழி நாடக அமைப்பு முறையும் ஊடே தமிழ்நாடக மேடைக்குள் மெல்ல எட்டிப்பார்த்தது. 'பார்சி' என்னும் மும்பையைச் சேர்ந்த நாடகக் குழுவும் தமிழகத்திற்குள் பலமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தத் தொடங்கியது. இவற்றிக்கெல்லாம் முக்கியக் காரணமாகத் தமிழகத்தில் அப்போதிருந்த நாடகச் சூழலும் அமைந்தது எனலாம். தமிழ் நாடக மேடையில் நாலாந்தரமான கொச்சை வார்த்தைகளைக் கொண்டு, ஒரு சில நாடகக் கலைஞர்கள் தங்களையும் பிறரையும் தலை குனியச் செய்கிற விதமான செயல்பாடுகளை நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்ததைக் காணச் சகியாமல் நாடக மேடையை ஆன்றோரும் சான்றோரும் வெறுத்தொதுக்கியிருந்த காலம் அது. நல்ல நாடகத்தைக் காணவும், கண்டு மகிழவும் ஏக்கத்துடனிருந்த தமிழ் மக்கள், நல்ல உத்திகள் மற்றும் கதையமைப்புக்களுடன் பிறமொழி நாடகங்கள் உள்ளே வந்தபோதும் மொழியை மறந்து வரவேற்றார்கள். இது ஒரு புறமிருக்க மண்வாசனை மாறாமல் தமிழகக் கிராமங்களில் நாட்டார் மரபு சார்ந்த நாடகங்கள் நடை

பெற்றுக் கொண்டுதானிருந்தன. எனவே மாசுபடாமல் நடமாடிக் கொண்டிருந்த நாட்டுப்புற நாடகங்களை உள்ளவாறே தக்க வைத்துக் கொள்வதும், ஒரு சில கலைஞர்களின் தவறான செய்கையால் தூசுபடிந்து நடமாட்டமில்லாதிருந்த தமிழ் நாடகக் கலையைத் தமிழ் மண்ணுக்கான கலையாகத் தொடர்ந்து இயங்கச் செய்வதும் மிகப்பெரிய சவாலாகவே இருந்தது. தமிழகத்தில் நல்ல பல நாடகக் கலைஞர்களும், அறிஞர்களும் தமிழ் மக்களின் நாடித் துடிப்பறிந்து தமிழ் நாடகத்தைக் காத்திடும் முயற்சியில் ஈடுபடலாயினர். இவர்களில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், சங்கரதாச சுவாமிகளும் குறிப்பிடத் தக்கவர்களாவர். பயின்முறை (Amateur), தொழில்முறை (Professional) எனத் தமிழ் மண்ணின் மாண்பினை மையப்படுத்திய நாடக வெளிப்பாடு தொடர்ந்தது.

‘பார்சி’ நாடகத்தாக்கம்

மும்பையில் 1852இல் தோற்றம் பெற்ற ‘பார்சி’ என்னும் பெயரிலமைந்த நாடகக் குழுக்கள் பாரசீகப் பெருவணிகர்களால் வியாபார நோக்கில் தோற்றுவிக்கப் பெற்றவையாகும்.[1] மேனாட்டு நாடக உத்திகளுக்கேற்ப, கணநேரத்தில் மாறிவரும் காட்சித் திரைகளும், வளமான ஆடைகளும், காட்சிப் பொருட்களும் கொண்டு நடத்தப்பெற்ற ‘பார்சி’ நாடகங்கள் அனைத்துத் தரப்பு மக்களையும் கவர்ந்தன.[2] நாடு முழுவதும் நாடகங்களை நடத்தி ‘இப்படியும் நாடகமா!’ என வியப்பிலாழ்த்திய இக்குழுவினர் தமிழகத்தையும் விட்டுவைக்கவில்லை. ‘பார்சி’ குழுவினரின் நாடகங்கள் தமிழகத்தில் மிகப் பெரிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தின. பெரும்பாலும் புராண நாடகங்களாகவே மேடையேற்றி வந்த இக்குழுவினர் படைத்தளித்த, மிகுந்த பொருட் செலவிலமைந்த நாடகக் காட்சிகளைக் காண விரும்பாத மக்களே இல்லையென்கிற அளவுக்குப் ‘பார்சி’ நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன. தமிழகத்தில் அதுவரை அரைகுறைக் காட்சித் திரைகளையும், தாறுமாறான காட்சியமைப்புக்களையும் கண்டு கொண்டிருந்த மக்களுக்கு ‘பார்சி’யின் கண்கவர் காட்சிகள் மிகப்பெரிய விரும்பத்தக்க மாற்றமாக அமையலாயின. எனவே தமிழகத் தெருக்கூத்து மேடை பெரும் சரிவுக்குத் தள்ளப் பெற்றது. ‘பார்சி’ நாடகங்களில் இடம்பெற்ற காட்சித்

1. Adya Rangacharya, The Indian Theatre, p. 106.
2. க. இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப. 31.
3. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், ப. 16.

திரைகளின் பின்னணியில் தெருக்கூத்துக்கலை தன் நிலை திரிந்தது.[3]

'பார்சி' நாடகக் குழுக்கள் வெற்றிகரமாக நடத்திய 'இந்திர சபா' நாடகத்தைக் கண்ணுற்ற பின்பு தமிழக நாடகக் குழுவினர் தங்களை ஓரளவுக்கேனும் நிலைநிறுத்திக் கொள்ள வேண்டி 'பார்சி' நாடகப் பாணியினை மேற்கொள்ளும் நிலைக்குத் தள்ளப் பட்டனர். கவர்ச்சியான நாடகத் திரைகளையும், வண்ண உடைகளையும் மேடையில் அறிமுகம் செய்து நாடக விளம்பரங் களிலும் அதனைக் குறிப்பிட்டு விளம்பரம் செய்யலாயினர். 'பார்சி' பால லலிதாங்கி, 'பார்சி' குலேபகாவலி, 'பார்சி' பால கோவலன் எனப் 'பார்சி' அடைமொழியிட்டு நாடகப் பெயர்கள் கூட விளம்பரம் செய்யப் பெற்றிருந்த நிலை 'பார்சி' குழு எவ்வளவு பெரிய தாக்கத்தினைத் தமிழக மேடையில் ஏற்படுத்திற்று என்பதனை வெளிப்படுத்தும்.[4] அதேபோன்று தமது குழுக்களின் பெயர்களில் கூட 'பார்ஸி' பாலமோகன் நாடகக் கம்பெனி, 'பார்ஸி' பாலமோகன நடன நாடகக் கம்பெனி, என முன்னொட்டு சேர்த்துக் கொள்ளத் தொடங்கினர்.

மேனாட்டு நாடக உத்திமுறைகள் தமிழகத்தில் காட்சி வடிவில் அறிமுகம் செய்யப் பெற்றதில் 'பார்சி' நாடகக் குழுவினர்க்கும் பெரும்பங்கு உண்டு. 'பார்சி' நாடகக் குழுவினை நடத்திய பாரசீகப் பரம்பரையினர் பெரும் செல்வந்தர்களாகவும் விளங்கியதால் மேனாட்டு நாகரீகப் பண்பினையும் கொண்டு விளங்கினார்கள். எனவே நாடகம் மூலம் பொருள் குவிப்பது மட்டுமல்லாமல் மேனாட்டு உத்திமுறைகளை நாடகங்களில் பயன்படுத்திட வேண்டுமென்பதையும் நோக்கமாகக் கொண்டி ருந்தனர். இந்த வகையில் 'பார்சி' நாடகக் குழுக்களின் பெயர் களும் மேனாட்டு அமைப்பிலேயே விளங்கின. தி ஒரிஜினல் தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி (The Original Theatrical Company), விக்டோரியா தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி (Victoria Theatrical Company), நியூ ஆல்ப்ரட் தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி (New Alfred Theatrical Company), ஓல்ட் பார்சி தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி (Old Parsi Theatrical Company), தி அலெக்சாண்டிரா கம்பெனி (The Alexandria Company) போன்றன குறிப்பிடத்தக்க 'பார்சி' நாடகக் 'கம்பெனி'களாகும். இக்'கம்பெனி'களே தமிழகத்தில் பல நாடகக் குழுக்களின் பெயர்களுக்கும் பின்னால் 'கம்பெனி' என்ற சேர்க்கைக்குக் காரணமாயின. 'பார்சி' நாடகக் குழுக்களின்

---

4. க. இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப. 73.

பல்நிலைத் தாக்கம் பல வருடங்களுக்குத் தமிழகத்தில் தொடர்ந்தது. இவ்வகையில், 'பார்சி' நாடகக் குழுக்கள் தான் இந்தியாவில் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களின் வளர்ச்சிக்கே காரணமாயிருந்தன' என்பர்.[5]

மேனாட்டு நாடக மரபுத் தாக்கம்

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இந்திய நாடக மேடையில் மிகப் பெரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய வகையில் மேனாட்டு நாடக மரபு குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைந்தது. மேனாட்டு நாடக மரபினையொட்டிய நாடகங்களைப் படைப்பதும், அவற்றை அப்படியே மொழிபெயர்ப்பதும், அவற்றைத் தழுவி நாடக மாக்குவதும் எனப் பல நிலைகளில் நாடக முயற்சிகள் இந்தியாவில் நடைபெறத் தொடங்கின. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இப்சன் மற்றும் பெர்னாட்சா போன்றோரின் பாணி இந்திய நாடகப் படைப்பாசிரியர்களிடம் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திற்று. தொடர்ந்து மில்லர், வில்லியம்ஸ், ஃபிரை, இலியட், பெக்கட் போன்றோரின் தாக்கமும் இந்திய மேடையில் ஏற்படத் தொடங்கிற்று. எனினும் சேக்சுபியர் ஏற்படுத்திய தாக்கம் மிகப்பெரிய அளவில் இந்திய மேடையையும், தமிழகம் உள்ளிட்ட வட்டார மேடைகளையும் புதிய வடிவமாற்றத்திற்கும், புதுப்புது நாடக முயற்சிக்கும் இட்டுச் சென்றது.

ஆங்கில மொழி நாடகங்கள் சமூக விழாக்களிலும், மன்றங்களிலும், பொழுதுபோக்கு இடங்களிலும் ஆங்கில வணிகர்கள் மத்தியில் நடத்தப் பெற்ற வகையில் இந்தியாவில் தொடக்கம் கண்டன. வங்காளத்தில் இச்செயல்பாட்டுக்கான அரங்கம் முதன்முதலாக, கி.பி. 1753இல் கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியின் வருகைக்கு முன்பிருந்தே இருந்து வந்துள்ளது. அப்போதைய தலைமை நீதிபதி மற்றும் ஆளுநர் அவ்வரங்கின் உறுப்பினர்களாக விளங்கி ஆங்கிலச் சூழலில், மெழுகுவர்த்தி வெளிச்சத்தில் அந்நிகழ்வுகளைக் கண்டு மகிழ்ந்துள்ளனர்.[6]

ஆங்கிலேயர்கள் நடித்து வந்த நாடகத்தில் பெண் வேடங் களையும் ஆண்களே ஏற்றிருந்தனர். கி.பி. 1788-இல் முதன்முறையாகப் பெண் ஒருத்தி பெண்வேடமேற்றுள்ள செய்தி அவ்வருடப்

---

5. Balwant Gargi, Theatre in India, p. 161.

6. Ibid, p. 161.

பதிவேட்டில் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ளது. அந்தப் பெண், கல்கத்தா அரங்கில் தோன்றி மிகச் சிறப்பாக நடித்து அனைவரையும் மகிழ்ச்சியில் ஆழ்த்தியுள்ளதால் எப்போதும் நினைக்கப்படுவார் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் கடைசிக் காலக்கட்டம் வரையிலும் கல்கத்தா நகரின் பல்வேறு அரங்குகளிலும் சேக்சுபியரின் வெனிசு வணிகன், ரோமியோ ஜூலியட், மேக்பத் போன்ற புகழ்பெற்ற நாடகங்களேயன்றி நன்கு அறிமுகம் ஆகாத மூன்றாம் ரிச்சர்டு ஆகியவையும் நடத்தப் பெற்றுள்ளன. தொடக்கத்தில் இந்நாடகங்களில் ஆங்கிலேயர் மட்டுமே நடித்தனர். பின்னர் ஆங்கிலம் நன்கு கற்றுத் தேர்ந்த இந்தியர்களும் இவ்வாய்ப்பினைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள லாயினர். வாரன் ஹேஸ்டிங்ஸ் ஆளுநர் பதவியில் இருந்த காலத்தில் கி.பி. 1780இல் ஹார்மனி ஹால் என்னும் நாடக அரங்கு கட்டப்பட்டிருந்ததென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.[7]

அக்காலக்கட்டப் பத்திரிக்கைகளும் ஆங்கில நாடக மரபு இந்தியாவில் பல வட்டாரங்களிலும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திட அரிய பங்களிப்பினைச் செய்துள்ளன. ஜேம்ஸ் அகஸ்டஸ் ஹிக்கி என்பாரின் ‘பெங்கால் கெஜட்’ என்ற இதழ் கி.பி. 1780ஆம் ஆண்டு திசம்பர் 9ஆம் தேதியன்று சேக்சுபியரின் ‘ஒதல்லோ’ நாடகம் பற்றிக் கட்டுரை வெளியிட்டது. அதே இதழில் கி.பி. 1781ஆம் ஆண்டு மார்ச்சு 17ஆம் நாள் வெளியான ஒரு கட்டுரையில் சேக்சுபியர் என்பவர் பர்சியக் கவிஞனான ஹாபெஸ் என்பாரைவிட எந்த விதத்திலும் குறைந்தவரல்ல என்ற கருத்து வெளிப்படையாகத் தெரிவிக்கப்பட்டிருந்தது.[8] இது சேக்சுபியர் மீதான எதிர்பார்ப்பை இந்தியாவில் மேலும் அதிகமாக்கிற்று. தொடர்ந்து வெளிநாட்டு ஆங்கில நாடகக் குழுவினரே இந்தியாவிற்கு வரவழைக்கப்பட்டு நாடகம் நடத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பெற்றது. இவ்வகையில் பல சேக்சுபியர் நாடகங் களின் சிறிய காட்சித் தொகுப்புகள் மேடையில் படைத்தளிக்கப் பெற்றன. தொடர்ந்து சேக்சுபியரின் நாடக நூல்கள் கல்லூரிகளில் பாடநூலாக இடம்பெறத் தொடங்கிய போது மாணவரிடையே ஆங்கில நாடகம் குறித்த ஆர்வம் அதிகமாயிற்று. இவ்வகையில் கி.பி. 1837-ஆம் ஆண்டு ‘வெனிசு வணிகன்’ நாடகம் மாணவர்களைக் கொண்டே படைத்தளிக்கப் பெற்றது.

---

7. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப. 29.
8. மேலது, ப. 29.

கி.பி. 1642-இல் சென்னையில் உள்ள புனித ஜார்ஜ் கோட்டை கட்டப்பெற்றதிலிருந்து ஆங்கிலேய வணிகர்கள் அங்கேயே குடியிருக்கத் தொடங்கினர். கி.பி. 1746-இல் புனித ஜார்ஜ் கோட்டையில் ஒரு பள்ளி தொடங்கப்பெற்றது. பின்னர் அது கல்லூரியாகத் தரம் உயர்த்தப்பெற்ற நிலையில் (1812) புனித ஜார்ஜ் கோட்டையில் துவங்கப்பட்ட புதிய கல்லூரியில் சேக்சுபியரின் நாடகப் பிரதிகள் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன.[9] கி.பி. 1835இல் ஆங்கில வழிக்கல்வி அறிமுகம் செய்யப்பெற்ற பின்பு உயர்நிலைப் பள்ளிகளில் ஆங்கில நாடகம், கவிதை, நாவல் போன்றன அறிமுகம் செய்யப்பெற்றன. இவ்வேளையில் சென்னைப் பள்ளிப் புத்தக இலக்கிய சங்கம் (M.S.V.L. Society) என்னும் நிறுவனம் மலிவு விலையில் சேக்சுபியர் நாடகங்களைக் கதை வடிவில் வெளி யிட்டது. மேலும் பல இதழ்கள் சேக்சுபியரின் நாடகக் கதைச் சுருக்கங்களை வெளியிடலாயின. தொடர்ந்து பிரசண்ட விகடன், ஆனந்த போதினி, கலா நிலையம், விவேக சிந்தாமணி போன்ற மாத வார இதழ்களும் சேக்சுபியர் நாடகங்களைக் கதைச் சுருக்க மாகவும் நாடக வடிவிலும் வெளியிட்டன. இத்தகைய முயற்சிகள் தமிழகத்தில் ஆங்கில நாடகங்கள் குறித்த விழிப்புணர்வினை ஏற்படுத்தியதோடு, அவற்றைத் தமிழுக்குக் கொணரும் ஆர்வத்தினைக் கற்றோர் மத்தியில் ஏற்படுத்தின எனலாம்.

தழுவல் நாடகங்கள்

'மற்றோர் மொழிப் பண்பாட்டிற்கு இயைய ஒரு இலக்கியப் படைப்பை மாற்றுவது தழுவலாகும்' என்பர்.[10] தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை இதனைப் பெருமளவில் வரவேற்றிருக்கிறது எனலாம். தமிழ் மக்களுக்குப் பிடித்தமான கூறுகள் பிற இலக்கியப் படைப்புக்களில் இருக்குமாயின் அதனைத் தழுவி, தமிழில் நாடகமாக்குவதில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்தே தமிழகத்தில் பலர் முயற்சி மேற்கொண்டு வந்துள்ளனர். ஆனால் இவ்வகையிலான தழுவல் படைப்பாக்க முயற்சியின்போது உண்மையான படைப்பாசிரியரை மிஞ்சிய உரிமையைத் தழுவல் நாடகப் படைப்பாசிரியர்கள் எடுத்துக் கொள்வதுண்டு. எனவே புதுப்படைப்பாக்கத்தினை ஒரு மறு

---

9. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப. 32.
10. வை. சச்சிதானந்தன், மேலை இலக்கியக் கலைச்சொல் அகராதி, ப. 2.

தமிழில் தழுவல் நாடக ஆக்கங்கள் பல இலக்கிய வடிவங் களினின்றும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. மேனாட்டு நாடகப் படைப்புக்களைத் தழுவியும், வடமொழி இலக்கியங்களைத் தழுவியும், தமிழில் உள்ள நாவல், சிறுகதை, பழங்கதைகள், தொன்ம இலக்கியங்கள் போன்றவற்றைத் தழுவியும் நாடக முயற்சிகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. சங்க இலக்கியப் படைப்புகள், திருக்குறள் மற்றும் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற காப்பியங்கள் இவ்வகையில் பல தழுவல் நாடகப் படைப்பு களுக்கான மூலக்கதைகளாகி உள்ளன.

பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை எழுதியுள்ள 'மனோன்மணியம்' கவிதை நாடகம் ஆங்கிலத்தில் புலவர் லிட்டன் பிரபு இயற்றிய 'இரகசிய வழி' (The Secret way) என்ற ஆங்கில இலக்கியத்தைத் தழுவி எழுதப்பெற்றதாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் மேற்கொள்ளப்பெற்ற இம்முயற்சி பல தழுவல் நாடகப் படைப்புகள் தொடர்ந்து வெளிவரத் தூண்டு கோலாக அமைந்தது. மேனாட்டு இலக்கியத்தைத் தமிழில் தழுவிய மனோன்மணியம் நாடகம் ஆக்கப்பெற்ற போது காப்பிய நாடக வடிவில் சேக்சுபியரின் பாணியில் ஆசிரியப்பா விரவி வர இலக்கிய நயமும் ஒப்புமையில்லாத கவிதை மேன்மையும், அழுத்தமான பாத்திரப் படைப்பும், தொய்வில்லாத கதைப் பின்னலும், தேனினுமினிய தீந்தமிழ் உரையாடலும் சேர்ந்ததோர் ஒப்பற்ற நாடகக் காவியமாக மிளிர்ந்தது." இந்நாடகத்தில் இடம்பெறும் 'சிவகாமியின் சபதம்' என்னும் நாடகத்துள் நாடகம் கூட 'எட்வினும் ஆஞ்ஜிலைனும்' என்ற ஆங்கிலக் கவிஞர் கோல்டுஸ்மித் எழுதிய கவிதைப் பாடலைத் தழுவி தமிழில் ஆக்கப்பெற்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

தழுவல் நாடகப் படைப்பாசிரியர்களின் அடிப்படை நோக்கங்கள் பலவாக இருந்துள்ளன. தமிழுக்குப் புதிதாக நல்ல நாடகப் படைப்புகள் கிடைத்திட வேண்டுமென்பதோடு மூல நூலின் (படைப்பின்) பெருமையைத் தமிழர்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டுமெனவும் கருதியுள்ளனர். மேலும் தழுவலின் போது தமக்கேயுரிய கற்பனைகளைக் கலந்து புதிய பாத்திரங்களை உருவாக்கிக் கொள்வதும், தமிழுக்கும் தமிழ்ப் பண்பாட்டிற்கும் ஏற்புடைய வகையில் காட்சிகளை நீக்கியும், சேர்த்தும், கூட்டியும், குறைத்தும், மாற்றியும் அமைக்கும் வல்லமையும் பெற்றிருந்தார்கள். நடராசபிள்ளை என்பாரின்

---

11. மு. சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 32.

'புகழேந்தி' நாடகத்தில் கற்பகவல்லி, வெண்டாமரை, செந்தாமரை போன்ற புதிய பாத்திரங்களைப் படைத்துச் செல்வது நாடகத்திற்குச் சுவையேற்படுத்தும் முயற்சியாகவே கொள்ளத்தக்கதாகும். மூலக் கதையமைப்பில் இவ்வகைப் பாத்திரங்கள் இல்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சேக்சுபியரின் நாடகப் படைப்புகள் பல தமிழில் தழுவி நாடகமாக்கப் பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் சேக்சுபியரின் 'சிம்பலைன்' என்னும் நாடகத்தைத் தழுவி 'சரசாங்கி' என்னும் பெயரில் டி.ஆர். சலசலோசன செட்டியார் 1897ஆம் ஆண்டு நாடகம் செய்துள்ளார். சேக்சுபியர் நாடகத்தைக் கவனமுடன் பயின்று தமிழகப் பண்பாட்டினை ஒத்துப் போகின்ற வகையில் தேவையான திருத்தங்களைச் செய்து தமது தழுவல் நாடகத்தை வெளியிட்டுள்ளார்.[12] மூலக் கதையை அதிகம் மாற்றாவிடினும் நாடகப் பாத்திரங்களின் பெயர்களைத் தமிழ்ப் பெயர்களாக மாற்றியுள்ளவிதம் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிம்பலைன் என்னும் மன்னனைச் சச்சந்தன் என்றும் அவனது மனைவி கனகாம்புஜம் என்றும் பெயர் சூட்டப்படுகின்றனர். இத்தாலி நாட்டைச் சேர்ந்த கெடுமனம் படைத்தவனுக்கு இடப் பெற்றுள்ள பெயர் துன்மதி. இது காரணப் பெயராக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. நாடகத் தலைவி பெயர் சரசாங்கி என்பதாக உள்ளது. அவளது காதலன் பெயர் அழகாநந்தன் என்பதாகும். இது போன்றே தமிழகக் கலாச்சாரத்துக்குப் பொருந்தாத பகுதியும் மாற்றியமைக்கவும் பட்டுள்ளது. புதிய பகுதியைத் தமது தழுவல் நாடகப் பகுதியில் சேர்த்துள்ள நாடகாசிரியர் பிள்ளையார், நாரதர், நாமகள், கலைமகள் முதலிய இறை வணக்கத்தையும் நாடகத் தொடக்கத்தில் சேர்த்துள்ளார். அன்றைய காலக்கட்டத்திற்கேற்ப ஐம்பது பாடல்களையும் தாமே இயற்றிச் சேர்த்துள்ளார். இது தழுவல் நாடகப் படைப்பாசிரியர் தமது மொழியின் பண்பாட்டுச் சிறப்புக்காகக் கொண்டிருக்கும் உரிமையைக் காட்டுகிறது எனலாம்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பல ஆங்கில நாடகங்களைத் தழுவித் தமிழில் நாடகம் படைத்துள்ளார். அவரது பிறமொழிப் புலமையும் ஆங்கிலப் புலமையும் இதற்குத் துணைநின்றன. சாகுந்தலம், விக்ரம ஊர்வசி, மாளவி அக்னிமித்ரம், ரத்னாவளி ஆகியன வடமொழி இலக்கியங்களைத் தழுவித் தமிழில் ஆக்கப்

12. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப. 48.

பெற்ற நாடகங்களாகும். அமலாதித்தன், மகபதி, சிம்ஹளநாதன், விரும்பிய விதமே, வாணீபுர வணிகன் போன்றன ஆங்கிலத்தைத் தழுவிய நாடகங்களாகும். மேலும் பிரஞ்சு மொழி இலக்கியத்தைத் தழுவி, 'காளப்பனின் கள்ளத்தனம்' நாடகத்தையும் தந்துள்ளார். தமிழர்கள் மற்றும் தமிழ்மொழி இவற்றை மனத்திற் கொண்டு தழுவலாகப் படைக்கப்பெற்ற இப்படைப்புக்களை மென்தழுவல் (tender adaptation) என்பார் ஏ.என். பெருமாள்.[13]

நாவல் இலக்கியத்தைத் தழுவி நாடகமாகச் செய்வதில் வல்லவராகக் கந்தசாமி முதலியார் திகழ்ந்தார். கே.ஆர். ரங்க ராஜுவின் நாவல்களான இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திர காந்தா, ஆனந்தகிருஷ்ணன், மோகனசுந்தரம் போன்றவற்றை நாடகமாக்கி வெற்றி கண்டார். மேலும் வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்காரின் 'மேனகா' நாவலையும் நாடகமாக்கிப் பல குழுக்களிலும் அதனை மேடையேற்ற வழிவகுத்தார். இவரைத் தமிழ் நாடக உலகம் 'சீர்திருத்த நாவல் நாடகாசிரியர்'[14] எனப் பெயரிட்டு அழைக்கும் அளவுக்குப் பெருமளவு நாவல்களை மிகச் சிறப்பாக நாடகமாக்கிக் காட்டியுள்ளார். இவரது முயற்சிக்குத் தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் பெருமளவு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வந்தனர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

ஒரு மொழி வடிவம் இன்னொரு மொழி வடிவமாக மாற்றம் பெறுவது அல்லது பெறச் செய்வது மொழிபெயர்ப்பு எனப்படு கிறது. மாற்றுதல், இடம் மாற்றுதல் போன்ற கூறுகள் இவ்வகைச் செயல்பாட்டுக்கு அடிப்படையாக அமையும்.[15] எனினும் மொழிபெயர்ப்பு என்பது மொழி அல்லது இலக்கிய வளர்ச்சிக் கூறுக்கான குறிப்பிடத்தக்க செயல்பாடாகவே கொள்ளத்தக்க தெனலாம். ஒரு மொழி சார்ந்த படைப்புக்கான உண்மைத் தன்மையும் அழகும் கெடாமல் இன்னொரு மொழிக்கு இடம் பெயர்த்துக் கொள்வது சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாக அமையும். குறிப்பிடத்தக்க கூறுகளை அறிந்து உள்வாங்கிக் கொள்ளவும் மொழிபெயர்ப்பு இன்றியமையாததாகிறது.

தமிழ் நாடகம் பிறமொழியில் சிறந்து விளங்கிய பல நாடகப் படைப்புகளை இவ்வகையில் ஏற்று வாங்கியிருக்கிறது. ஒரு

13. ஏ.என். பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப. 86.
14. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 174.
15. A.F.Scott, Current Literary Terms, p. 294.

படைப்பினையே பலர் மொழிபெயர்ப்பு செய்துள்ள நிலையும் அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. வடமொழி நாடகப் படைப்புகள், சேக்சுபியரின் நாடகப் படைப்புகள் போன்றன பல நாடகாசிரியர் களால் மொழிபெயர்ப்பு செய்யப் பெற்றுள்ளன. வடமொழி 'சாகுந்தலம்' நாடகம் தமிழில் பலரால் மொழிபெயர்ப்பு செய்யப் பெற்றுள்ளது. மறைமலை அடிகள், சம்பந்த முதலியார், பவானந்தம் பிள்ளை, போன்றோர் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவராவர். தமிழுக்கு ஏற்ற வகையில், தமிழ் மக்களுக்குப் பிடித்தமான முறையில் இருக்குமாறு மொழிபெயர்ப்பு மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது. இதைப் போன்றே 'மண்ணியல் சிறுதேர்' நாடகம் கதிரேசன் செட்டியார் என்பாரால் வடமொழி நாடகமான 'மிருச்சகடிகத்தை' மொழிபெயர்ப்பு செய்து எழுதப் பெற்றதாகும். மொழிபெயர்ப்பில் கவிதை மற்றும் உரைநடைப் பகுதிகளுடன் உரையாடல் இடம்பெற்று வருகிறது.

1962-இல் அரிகரசர்மா என்பவர் பதின்மூன்று குசராத்தி ஓரங்க நாடகங்களைத் தமிழில் மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார். தமிழிலேயே எழுதப்பெற்ற நாடகங்கள் என எண்ணுமளவிற்கு இவற்றின் மொழிபெயர்ப்பு அமைந்திருந்தது.[16] பறவைகள், மரங்கள் போன்றவற்றைப் பாத்திரங்களாக்கிப் படைக்கப்பட்ட 'ஆலமரம்' நாடகமும் இவற்றுள் அடங்கும். இப்பாத்திரங்களுக்குள் ஆழ்ந்த சிந்தனைகளை விதைத்து நாடகாசிரியர் மொழிபெயர்ப்பு செய்துள்ளதாகக் குறிப்பிடுவர்.[17]

மேனாட்டு நாடகங்களை, குறிப்பாகச் சேக்சுபியர் நாடகங்களைத் தமிழில் மொழிபெயர்ப்பது என்பது ஒரு பெரும் இயக்கமாகவே தமிழகத்தில் நடைபெற்றது எனலாம். நாடகங்களின் பெயர்களும், பாத்திரங்களின் பெயர்களும் மொழிபெயர்ப்பாளர் களின் கற்பனைக்கேற்ப வேறுபட்டுள்ள நிலையையும் காண முடிகிறது. ஆங்கிலமும் ஆங்கில இலக்கியமும் கல்விக் கூடங்களில் பாட நூலாக வந்தபோது உயர்நிலைப் பள்ளிகளில் சேக்சுபியர் நாடகங்களையோ, கதைகளையோ பயிற்றுவிக்கத் தொடங்கினார்கள். சேக்ஸ்பியரின் மூலநூல்களைப் பள்ளி மாணவர்கள் படிப்பது இயலாது என்பதால் சார்லஸ் லேம்ப் என்னும் ஆங்கிலேயர் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைச் சுருக்கி உரைநடை வடிவத்தில் ஆங்கிலத்தில் சிறுகதைகளாக எழுதி வைத்திருந்ததை நம் நாட்டிலும் பள்ளி மாணவர்க்குப்

---

16. A.N. Perumal, Tamil Drama - origin and development, p. 208.

17. Ibid, p. 208.

பாடமாக்கினர்.[18] இந்த நூலே தொடக்கக் கால மூலநூலாக நம் மொழிபெயர்ப்பாளர்க்கு அமையலாயிற்று. இப்பணியினை முதலில் தமிழகத்தில் தொடங்கிய பெருமைக்குரியவர் விசுவநாத பிள்ளை என்பாரேயாவார். 'வெனிசு வணிகன்' என்னும் நாடகத்தினைக் கதைவடிவில் 1870ஆம் ஆண்டில் மொழிபெயர்ப்பு செய்து, சேக்சுபியர் நாடகங்களுள் முதல் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு என்னும் பெருமைக்குரியவரானார். விசுவநாதபிள்ளை சென்னை மாகாணக் கல்வியதிகாரியின் கீழ் மொழிபெயர்ப்பாளராகப் பணிபுரிந்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.[19] 1874இல் வேப்பேரி ராண்டால்ஸ் சாலை பாஸ்டர் அண்ட் கம்பெனியார் இதே நாடகத்தை நாடக வடிவிலேயே வெளியிட்டுள்ளனர். 'சேக்சுபியர் நாடகங்களின் உயிர்ப்பினையும் தமிழ் நாடகங்களின் பொய்ம்மை மலிந்த புராணிகத் தன்மையினையும் தமிழ்ப் புலவோர் ஒத்துப் பார்க்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடுதான் சேக்சுபியர் நாடகத்தைப் பெயர்த்தெழுதும் பணியில் நான் ஈடுபட்டேன்'[20] என்று அதனை மொழிபெயர்ப்பு செய்துள்ள சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பணிபுரிந்த வேணுகோபாலாச்சாரியார் முன்னுரையில் குறிப்பிட்டிருப்பது மொழிபெயர்ப்புக்கான உயரிய நோக்கத்தினைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளது. எனினும் தொடக்கக் கால மொழிபெயர்ப்பு சிறந்த தமிழ் மொழி நடையில் அமைந்து வரவில்லை. மொழியை விட மொழிபெயர்ப்புக்குள்ளாக்கப் பெற்ற மூல நாடகத்தின் உயர்ந்த கூறுகள் தமிழகத்துக்கு விரைந்து அறிமுகமாக வேண்டுமென்பதே மொழிபெயர்ப் பாளரின் முக்கிய நோக்கமாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

நடேச சாத்திரியார் 1893இல் 'மெசர்பார்மெசர்' என்னும் நாடகத்தைத் 'தன்னுயிரைப் போல் மன்னுயிரை நினை' என்னும் பெயரில் வெளியிட்ட போது தமிழ்நாட்டுக்கு ஏற்ற கருத்துக்களை வலியுறுத்தியும், தேவையான இடங்களில் சேக்சுபியர் நாடகத்தில் இல்லாத இலக்கியக் குறிப்புக்கள் சேர்த்தும் புதுமை செய்யப் பெற்றது. 1893-இல் 'மிட்சம்மர் நைட்ஸ்டிரீம்' என்னும் நாடகம் நாராயணசாமி அய்யர் என்பாரால் 'நடுவேனிற் கனவு' என்ற பெயரில் நாடகமாக்கப் பெற்றுள்ளது. இம்மொழிபெயர்ப்பில் நாடகப் பாத்திரங்களின் பெயர்கள் தமிழாக்கம் செய்யப்பட வில்லை. எட்டயபுரம் சமஸ்தானத்தைச் சார்ந்த அ. திருமலைக்

---

18. பழனி. அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த ஷேக்சுபியர், ப. 37.
19. பழனி. அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த ஷேக்சுபியர், ப. 38.
20. மேலது, ப. 40.

கொழுந்து என்பார் சேக்சுபியரின் 'டெம்பஸ்ட்' என்னும் நாடகத்தைப் 'பிரசண்ட மாருதம்' என்ற பெயரில் தமிழில் மொழி பெயர்த்ததோடு சேக்சுபியரை, 'ஆங்கில நாட்டுக் காளிதாசர்' எனப் பெயரிட்டு அழைத்துள்ளார்.[21]

சேக்சுபியர் நாடகங்களைத் தமிழுக்குத் தந்ததில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், விபுலானந்த அடிகளும் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள் ஆவார்கள். பள்ளி மாணவராக இருந்தபோதே சேக்சுபியர் மீது நாட்டம் கொண்ட பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவரது குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களைத் தமிழில் தந்துள்ளார். அவற்றுள் தழுவலாகப் பல நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார். அக்காலத் தமிழ் நாடக மேடையில் தாம் கண்ணுற்ற நாடகமேடைக் கொவ்வாத பல நிகழ்வுகளால் வெறுத்துப்போன சம்பந்த முதலியார் சேக்சுபியர் நாடகங்கள் மூலம் தமிழ் நாடக மேடையைச் சீரமைப்பதையே முதல் குறிக்கோளாகக் கொண்டிருந்தார். 'சென்னைப் பட்டணத்தில் அடிக்கடிப் பல இடங்களிலும் தமிழ் நாடகங்கள் போடப்பட்ட போதிலும், அதுவரையில் ஒரு தமிழ் நாடகத்தையாவது நான் ஐந்து நிமிஷம் பார்த்தவனன்று; நான் தமிழ் நாடகங்களைப் பாராமலிருந்தது மாத்திரமன்று; அவைகளின் மீது அதிக வெறுப்புடையவனுமாய் இருந்தேன். அதற்குக் காரணம், நான் இப்பொழுது யோசித்துப் பார்க்குமிடத்து, நான் பால்யத்தில் பீபுல்ஸ் பார்க்கில் வருடந் தோறும் நடந்துவந்த வேடிக்கையிலும், இன்னும் இதர இடங் களிலும் அகஸ்மாத்தாய் நான் கண்ட கூத்தாடிகளின் நடை, உடை, பாவனைகள் என் மனத்திற்கு உண்டாக்கிய ஜிருப்சையே என்று நினைக்கிறேன். அன்றியும் என்னுடைய தகப்பனார் என்னைத் தன்னுடன் நுங்கம்பாக்கம் பழைய காலேஜ் என்று சொல்லப்பட்ட இடத்தில் ஆங்கிலேய நாடகங்கள் ஐரோப்பியரால் நடிக்கப் பெற்ற பொழுது அழைத்துக்கொண்டு போயிருந்தார். அவர்கள் பூண்ட வேஷங்களையும் ஒத்திட்டுப் பார்க்கும் பொழுது, எனக்கு அக்காலத்திய தமிழ் நாடகங்களின் மீதும் அதனை ஆடுவோர் மீதும் விருப்பமில்லாதிருந்தது ஓர் ஆச்சரியம் அன்று'[22] எனத் தமது இளம் வயதுக் காலத்தை நினைவு கூர்ந்துள்ள சம்பந்த முதலியார் தமது வாழ்நாள் முழுவதும் தமிழ் நாடகத்துக்காகவே எழுத்து, இயக்கம், நடிப்பு, நாடக நூல் வெளியீடு எனப் பன்முகப் பணிபுரிந்துள்ளார்.

---

21. பழனி. அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த ஷேக்சுபியர், ப. 53.
22. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், பக். 3 - 4.

தமது ஆங்கிலப் பெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தனித்தன்மையுடன் ஆக்கியுள்ள சம்பந்த முதலியார் அவற்றை மொழிபெயர்ப்பு எனக் குறிப்பிடுவதில் ஆர்வம் காட்டவில்லை. நாடகப் பெயர்களையும், பாத்திரங்களின் பெயர்களையும் முடிந்த அளவு அழகு தமிழில் தந்துள்ள சம்பந்த முதலியார் தமிழ்ச் சூழலுக்கு ஒத்துவராத பகுதிகளை ஒதுக்கியே வைத்துள்ளார். 'அஸ் யு லைக் இட்' என்னும் நாடகத்தினை 'விரும்பிய விதமே' எனத் தமிழில் தந்த போது 'ஜேக்விஸ்' என்ற பாத்திரத்தின் பெயரை ஜகந்நாதன் என்றும், 'எமியன்ஸ்' என்ற பாத்திரத்தின் பெயரை 'ஏமநாதன்' என்றும், 'வில்லியம்ஸ்' என்னும் பாத்திரத்தின் பெயரை 'வில்லியன்' என்றும், 'சார்லஸ்' என்னும் பாத்திரத்தின் பெயரை 'சாராளன்' என்றும், 'ஆலிவர்' என்னும் பாத்திரத்தின் பெயரை 'ஹலவீரன்' என்றும், 'பிரடரிக்' என்னும் பாத்திரத்தின் பெயரை 'பிரதாபருத்ரன்' என்றும், தமிழ்ப்படுத்தியுள்ள விதம் பாராட்டத் தக்கதாகும். இதே நாடகத்தில் தமிழகச் சூழலுக்கு ஒத்துவராத பகுதியினைப் புறந்தள்ளிய சம்பந்த முதலியார் அதற்கான காரணத்தினையும் விளக்குவார். ஹைமன் என்கிற பாத்திரமானது தமிழ்நாட்டிற்கு உரித்தாயிராதபடியாலும், மேல் நாட்டவருள் அநேகம் கற்றறிந்தவர்கள் அப்பாத்திரம் இந் நாடகத்தில் நுழைக்கப்பட்டதென்று அபிப்ராயப்படுகிறபடியாலும், அதை எனது தமிழ் அமைப்பினின்று நீக்கினேன். மேலும், சேக்சுபியர் காலத்தில் சாதாரணமாக வழங்கிய சில வார்த்தைகள், தற்கால நாகரிகப்படி அசிங்கமாயிருக்குமென அவைகளையும் மொழிபெயர்க்காது விட்டதாகக் குறிப்பிடுவார்.[23] மேலும் இவருடைய மொழிபெயர்ப்பை ஏன் மொழிபெயர்ப்பு என முழுமையாகக் குறிப்பிட இயலவில்லையென்பதற்கும் விளக்கம் தந்துள்ள சம்பந்த முதலியார், 'ஈயடித்தான் கணக்குப்பிள்ளை போல ஒவ்வொரு பதத்திற்கும் தமிழ் அர்த்தத்தை எழுதிக் கொண்டு போனால் அது சரியாக அர்த்தமுமாகாது, கிரந்த கர்த்தாவின் அபிப்பிராயத்தையும் சரியாக வெளிப்படுத்துவது ஆகாது என்று நம்பினவனாய், 'அர்த்த பாவத்தையே முக்கிய மாகச் சரியாகத் தெரிவிக்க வேண்டும்' என்னும் கோட்பாட்டில் இந்த நாடகத்தைத் தமிழில் அப்பொழுது எழுதினேன்'[24] என்பார். இவ்வாறு சேக்சுபியர் மகாநாடகக் கவியின் நாடகங்கள் வேறு எப்பாஷையிலும் சரியாக மொழிபெயர்ப்பது அசாத்தியமான காரியம் என்பது அவரது அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கையாக

23. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், ப. 260.
24. மேலது, ப. 260.

இருந்ததால்[25] தான் மொழிபெயர்ப்பு என்றில்லாமல் தமிழ் அமைப்பு என்று குறிப்பிடுவதாகக் கொள்ளலாம்.

சுவாமி விபுலானந்தரின் பணி தனித்தன்மை வாய்ந்ததாக அமைந்துள்ளது. அதனை மொழிபெயர்ப்புப் பணி மட்டுமெனக் கொள்ள இயலாது. சேக்சுபியர் நாடகங்களைத் தனஞ்சயரின் தசரூபத்தையும் மூலக்கருவாகக் கொண்டு சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள நாடக நூல் முடிவுகளை ஓரளவுக்கு விளக்கிக் காட்டுவதற்கு ஏற்றதாக மதங்கசூளாமணி என்னும் ஒப்பியல் நூலை எழுதியுள்ளார். மதங்கர் என்றால் நாடகத்தில் நடிப்போர் என்று பொருள் கொண்டு நாடகத்தில் நடிப்போர் அனைவருள்ளும் சேக்சுபியரே சூளாமணி எனும் தலை சிறந்த ஆபரணம் போன்று தலைமையைப் பெறத்தகும் சிறப்புடையா ராதலின் அவரை மதங்க சூளாமணி என அழைப்பதாக இப் பெயர் அமைகிறது.[26] தமக்கு உகந்த சேக்சுபியரின் பன்னிரண்டு நாடகங்களில் எண் வகை மெய்ப்பாடுகளை இனங்காணுவதை முக்கியமாக்கிக் கொண்டுள்ள விபுலானந்தர் சான்றாக எடுத்துக் கொண்டுள்ள நாடகங்களில் எண்வகைப் மெய்ப்பாடுகளைப் பொருத்திக் காட்டுதற்கு முன்னர் அந்நாடகங்களின் கதைகளை மிகவும் சுருங்கிய அளவில் வசனமாகவும் மூல நாடகத்தின் மிகச் சிறந்த சில பகுதிகளை இடையிடையே பாடல்களாகவும் பெயர்த்துள்ளார்.

சேக்சுபியர் நாடகங்களன்றி உலகப் புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர்களான மோலியர், ஏசியகு, யூரிபைட்சு, சோபக்ளிசு, கோதே, இப்சன், பெர்னாட்சா, மற்றும் செக்கோவ் போன்றோரின் சில படைப்புக்களும் தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்டுள்ளன.

அரு. சோமசுந்தரம் சேக்சுபியரின் பல நாடகங்களை அண்மைக் காலத்தில் மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார். இவை தவிர நம் நாட்டின் பிறமொழிகளான மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு, மராட்டி, வங்காளி மற்றும் இந்தி மொழி நாடகங் களும் அண்மைக் காலத்துத் தமிழ் மொழிபெயர்ப்புகளாக வெளிவந்துள்ளன. அதுபோன்றே சில தமிழ்நாடகங்களும் பிறமொழிகளில் மொழிபெயர்ப்பு செய்யப்பட்டுள்ளன.

கவிதை நாடக இலக்கியம்

இசை நாடக மரபுடன் வளர்ச்சி பெற்ற குறத்திப்பாட்டும், உழத்திப் பாட்டும் கவிதை நாடக இலக்கியத்துக்கான முதல்

---

25. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், ப. 259.
26. பழனி. அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப. 93.

தரவுகளாகக் கருதத்தக்கனவாகும். பள்ளு, நொண்டி, குறவஞ்சி மற்றும் கீர்த்தனை போன்றே இசை நாடகத் தன்மை கொண்ட சிற்றிலக்கிய நாடகங்களே கவிதை நாடகத்துக்கான முன்னோடி வடிவம்[27] என்னும் கருத்தும் உண்டு. எனினும் கவிதை நாடகத்துக் கென உரிய இலக்கணம் கொண்ட கவிதைநாடக இலக்கிய வடிவங்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே தான் தமிழகத்தில் அறிமுகமாயின. இதற்கு மேனாட்டு இலக்கியத் தாக்கமும் முக்கியக் காரணமாக அமைந்தது. ஆங்கில அறிவிற் சிறந்த தமிழ் அறிஞர்களின் முயற்சியால் இவ்வகை நாடக வடிவங்கள் முதலில் தோற்றம் கண்டன. அவை பெரும்பாலும் ஆங்கிலக் கவிதை நாடக வடிவங்களின் மொழிபெயர்ப்பாகவோ அல்லது தழுவலாகவோ அமைந்தன.

கி.பி. 1876இல் வேணுகோபாலாச்சாரியார் 'மெர்செண்ட் ஆப் வெனிஸ்' என்னும் நாடகத்தினை 'வெனிஸ் நகர வணிகன்' என்னும் பெயரில் தமிழில் நாடகமாக்கினார். லார்டு லிட்டன் என்பார் எழுதிய 'இரகசிய வழி' (Secret way) என்னும் ஆங்கிலக் கதையைத் தழுவி பேரா. சுந்தரம் பிள்ளை 'மனோன்மணியம்' என்ற பெயரில் நாடகமாக்கினார். இந்நாடகம் தமிழில் வெளிவந்த கவிதை நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கதாகக் கருதப்படுகிறது. எனினும் கவிதை நாடகப் படைப்புகள் அருகியே காணப்படு கின்றன. கவிதை நாடகங்களை மேடையில் படைத்தளித்துப் பார்க்கும் ஆர்வம் தமிழகத்தில் குறைவாக இருப்பதால் இவ்வகை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் படித்துணரத்தக்க வகையில் மட்டுமே எழுதி வெளியிடப் பெறுகின்றன. வி.கோ. சூரிய நாராயண சாத்திரியாரின் 'மானவிஜயம்', வடுவூர் கே. துரைசாமி அய்யங்காரின் 'திலோத்தமா', வே. பூதலிங்கம் பிள்ளையின் 'சாகுந்தலம்' போன்றன அக்காலத்தில் உருவான குறிப்பிடத்தக்க கவிதை நாடகங்களாகும்.

சமயம் சார்ந்த நாடகங்கள்

சமயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகங்களின் ஆசிரியர்களின் முக்கிய நோக்கம் தங்களது கருத்துக்களை மக்களிடம் ஆழமாக விதைப்பதுதான். எனவேதான் அக்காலக் கட்டத்தில் பாமர மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நாடக வடிவங்களைத் தேர்ந்தெடுக்கலாயினர். தமிழ் நாடகம் சமயங்களை

---

27. சிலம்பொலி செல்லப்பன், 'கவிதை நாடகங்கள்', சங்கரதாச சுவாமிகள் - நினைவு மன்ற வெள்ளிவிழா மலர்.

மையப்படுத்தி மற்றொரு வடிவம் பெறுதற்கு இம்முயற்சி வழியமைத்துத் தந்தது. சமகாலத்துக்கான சமூகச் சிந்தனைகளையும் இவ்வகை நாடகங்களில் உட்புகுத்தித் தந்த பாங்கு மக்களிடம் நாடகம் மூலம் நெருக்கத்தினை ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் உத்தி முறையாகவே கருதத்தக்கதாகும். கிறித்தவ, இசுலாமிய சமயம் சார்ந்த நாடகங்கள் இவ்வகையில் உருவாக்கம் பெறலாயின.

கிறித்தவ நாடக இலக்கியம்

மேனாட்டாரின் வருகை தமிழகத்தில் கிறித்தவ சமயத்தின் வளர்ச்சிக்கு உரமூட்டியது. இவ்வகையில் தங்களது புனிதக் கருத்துக்களை மக்களிடையே புதிதாய்ப் பரப்புவதற்கு ஏற்ற ஊடகமாக நாடகம் தேர்ந்தெடுக்கப் பெற்றதில் வியப்பேதும் இல்லை. கிறித்துவ நாடகங்களின் மொழிநடைகூட தனித்துவம் வாய்ந்து புனித பைபிளின் தாக்கத்துடன் அமைந்திருந்தது. அற ஒழுக்கத்தினை வலியுறுத்துதற்கேற்ப 'நொண்டி' நாடக வடிவம் அழகாகக் கையகப்படுத்தப்பெற்றது. 'நல்ல தங்காள்' தமிழகத்தில் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தினை உணர்ந்து 'ஞானசவுந்தரி'யின் பாத்திரம் உணர்ச்சிகரமானதாகப் படைக்கப்பெற்றுத் தமிழக மேடைகளில் உலா வந்தது.

கிறித்தவ மதத்தின் பெருமைகளையும், ஏசுநாதரின் அருட்காட்சிகளையும் மக்களிடையே எடுத்துச் செல்லவும், ஏசுபிரானின் போதனைகளை எடுத்துக் கூறவும் தமிழ் இலக்கியத்தை நன்முறையில் பயன்படுத்திய கிறித்தவ மத ஆர்வலர்கள், நாடகக் கலை வடிவத்தையும் தனித்தன்மையோடு பயன்படுத்திக் கொண்டனர். மேனாட்டில் ஏசுவின் 'பத்து கட்டளைகள்' நாடகமாக்கலில் முக்கியமாகக் கருதப்படுகிறது. விழாக்களின்போது அந்நாடகம் தொடர்ந்து மேடையேற்றம் செய்யப்பட்டு வருகிறது. மேனாட்டு மரபுத் தாக்கத்தின் காரணமாக, தமிழ் நாடக வடிவங்களினூடே கிறித்தவ மதத்தின் கருத்துப் பரவுதலைச் செய்யும் முயற்சியில் தமிழகத்தில் நன்கு அறிமுகமான கீர்த்தனை, குறவஞ்சி, நொண்டி போன்ற வடிவங்கள் வழியாக அவை மேற்கொள்ளப் பெற்றன. இவ்வாறு வடிவம் பெற்ற பல கிறித்துவ நாடகங்கள் கிறித்தவ மதக் கருத்துக்களையும், இயேசுபிரானின் அற்புதங்களையும் படம் பிடித்துக் காட்டியுள்ளதோடு சமுதாயத்திற்கும் மக்களுக்கும் விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்தத்தக்க கருத்துப் பிரச்சார ஊடகங்களாகவும் பயன்பட்டுள்ளன.

இராமச்சந்திரன் பிள்ளையின் 'ஆதாம் ஏவாள் விலாசம்' (1910)', பி.எஸ். பீட்டர் அய்யரின் 'நல்ல சமாரித்தன் உவமை (1910)', ஜேக்கப் சாமுவேலின் 'பேரின்ப லீலாசிங்காரி' அல்லது ஆதாம் ஏவாளின் விலாசம் (1885), மரியதாசனின் ஊதாரிப் பிள்ளை விலாசம் (1898), அந்தோணி முத்துவின் 'ஞானசவுந்தரி அம்மாள் நாடக அலங்காரம்' (1909), வேதநாயக சாஸ்திரியாரின் (1774-1864) ஞானத்தச்சன் மற்றும் ஞானநொண்டி நாடகங்கள் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க கிறித்தவ நாடகப் படைப்புக்களாகும்.

வேதநாயக சாத்திரியாரின் நாடகங்கள் சமகாலச் சமுதாய அவலங்களையும் சமயத்தோடு கலந்து தருகின்றன. கி.பி. 17-18ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் பொதுவாக, சமத்துவத்துக்கான போராட்டங்கள் நிகழ்ந்ததாகவும், உயர்ந்த சாதி தாழ்ந்த சாதி பிரச்சினைகள் அதிகமாகக் காணப்பட்டதாகவும், பிரிவினை மேலோங்கி விளங்கியதாகவும் வரலாற்று நிகழ்வுகள் வெளிப்படுத்துகின்றன. உடன்கட்டை ஏறுதல் என்னும் கொடிய பழக்கமும் வழக்கில் இருந்ததாகக் குறிப்பிடுவர்.[28]

சமகாலச் சமுதாயத்தின் நிகழ்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற் கேற்ப, சமகாலக்கட்டத்தில் தமிழகத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நாடக வடிவங்களைச் சார்ந்துள்ள தன்மை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சமுதாயத்தைப் பிரதிபலிக்கத்தக்க கருக்களைக் கொண்ட இலக்கணத்துடன் விளங்கிய 'நொண்டி' என்னும் நாடக வடிவமும், கதை கூறல் முறையில் அமைந்த 'கீர்த்தனை' என்ற வடிவமும் கிறித்தவ நாடகங்களுக்கான அடிப்படை வடிவங்களாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

ஞானநொண்டி நாடகம், 'நொண்டி' நாடகத்திற்கான பொதுவான கதையமைப்பினையே கொண்டு விளங்குகிறது. 'தீய ஒழுக்கம் கொள்வோர் தண்டிக்கப்படுவர்' என்னும் அடிப்படைக் கருத்தே இந்நாடகத்திலும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. விலைமாதிடம் சிக்கியதால் தன் செல்வத்தையெல்லாம் இழந்து தவிக்கும் திருடன் ஒருவன், விலைமாதின் தவறான வழிகாட்டுதலால் பாளையக் காரனின் குதிரைக் கொட்டிலில் புகுந்து குதிரைகளைத் திருட, கையும் களவுமாகப் பிடிக்கப்படுகிறான். காவலர்களின் குற்றச்சாட்டின் பேரில் அவன் தண்டிக்கப்படுகிறான். அவனது ஒரு காலும் ஒரு கையும் துண்டிக்கப்பெறுகிறது. அவன் முன்பாக அருள் வள்ளல் ஒருவர் தோன்றி அவனுக்குரிய அறிவுரைகளைக் கூறி, மருந்திட்டுக்

28. ஏ. பாக்கியமணி, வேதநாயக சாத்திரியார் படைப்புக்கள் - ஒரு திறனாய்வு, ப. 219.

குணப்படுத்துகின்றார். இந்நிகழ்வினால் மனந் திருந்தியவன் திருக்கோயில் முன்தோன்றி இறைவனை மன்றாடித் தன் தவறுக்கு வருந்துகிறான். இறைவன் அவனை மன்னித்து அவனது இழந்த காலையும் கையையும் திரும்பக் கிடைக்கச் செய்வதாகக் கதை முடிகிறது.

ஞான நொண்டி நாடகத்தில் 'நொண்டி' தனது தீய வாழ்வை விவரிக்கும் காட்சி போலித்தனமான வாழ்க்கையின் கூறுகளை விளக்குவதாய் உள்ளது.

உள்ளே திருட்டு ஓநாய் – வெளியே
எனைப் பார்த்தால் சாதாடு
. . . .
மெய்யைப் பொய்யாக்கிச் சொல்வேன் – பொய்யை
மெய்யாகச் சொல்லும் விதமறிவேன்
. . . .
வேஷம் பல எடுப்பேன் – ஞானி
வேஷம் எனைப்போல் எடுப்பவரார்

(ஞா.நொ.நா. 5: 39-53)

ஞானநொண்டி நாடகத்தில் வரும் உத்தம போதகரின் கீழ்க்கண்ட கூற்று எக்காலத்துக்கும் பொருந்தும் கூற்றாகும்.

தம்பி உனக்கிது தான் சற்றுந்
தக்க புத்தியல்ல பிக்கு வரும்
வம்பில் களவு செய்து மன
வாதைப் பட்டோர் ஒரு கோடியுண்டு

(ஞா.நொ.நா. 5: 64)

கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கில் தமிழகத்தில் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய 'பள்ளு' நாடகம் வழி அக்காலச் சமுதாயத்தின் ஏற்றத் தாழ்வுகளை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இச்சாதி வேறுபாட்டைத் தமது படைப்புக்கள் வழி ஆழமாகச் சாடியுள்ள சாத்திரியார் தாம் படைத்தளித்துள்ள 'ஞானத்தச்சன்' நாடகம் வழி சாதி வேறுபாட்டையும், தீண்டாமையையும் கடுமையாகக் குறை கூறி நிற்பதைக் காணமுடிகிறது.

மேல்சாதி நானென்றும் கீழ்சாதி நீயென்றும்
வித்தியாசம் பண்ணிப் பெத்தரிக்கம் சொல்லிச்
சாலவே தம்மை உயர்த்தி மற்றோர்களைத்
தாழ்த்து கிறீர் மிகத் தூற்றுகிறீர்களே

(ஞா.த.நா. 4: 1-5)

நாடகங்கள் மூலமாகத் தாம் சார்ந்துள்ள சமயத்தில் நிலவி வந்த ஏற்றத் தாழ்வுகளையும் நாடகாசிரியர்கள் வெளிப்படுத்தத் தவறவில்லை.

> **ஆலயங்கள் தோறும் மேலான சாதியென்று**
> **அல்லா மனிசன் அணுகப் படாதெனச்**
> **சாலவே கட்டின பொய்க் கட்டறுத்துச்**
> **சகல ஜனங்களும் ஒன்றித் திருந்து**
> **தயாபரனைத் தொழும் கோயில் . . . .**

(ஞா.த.நா. 4: 5-11)

தமிழின் சிறந்த தொன்மை இலக்கியங்களிலிருந்து மேற்கோள்களைச் சுட்டிக்காட்டும் பாங்கினையும் சமய நாடக ஆசிரியர்கள் கொண்டிருந்தனர்.

மணிமேகலை காப்பியத்தில் வேதியரோடு வாதம் புரியும் ஆபுத்திரன் ஏற்றத் தாழ்வுகளுக்கு எதிராகப் போர்க்குரல் எழுப்புவதற்கொப்ப 'ஞானத்தச்சன்' நாடகத்தில் ஆசிரியர் காட்சியமைத்து வாதிடுகிறார். வசிட்டர், பராசரர் போன்றோரின் குலப்பிறப்புகளைக் கூறி, அவர்கள் யாரும் சாதி பாராட்டா திருக்கும் நிலையைக் கூறுகிறார். மாரி, உருவை, அவ்வை, வள்ளி, அதியமான், வள்ளுவர், கபிலர் முதலானோர் ஆதி என்னும் புலைச்சிக்கும் பகவன் என்னும் அந்தணனுக்கும் மக்களாவர் என்றும் அத்தகைய மேன்மக்கள் யாரும் சாதி பாராட்டாத போது மக்களிடையே சாதி வேறுபாடு இருத்தலாகாது என்பதனை 'ஞானத்தச்சன்' நாடகம் மூலம் ஆசிரியர் அறியத் தருகிறார். இந்நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'ஒரே சாதி' என்ற தனிப்பகுதி கருத்துப் பிரச்சாரத்துக்கெனவே ஒதுக்க பெற்றுள்ள நிலை நாடகம் மிகப் பெரிய பிரச்சார சக்தியென்பதனை அக் காலத்தே உணர்ந்து கொண்டிருந்தார்களென்பதைக் காட்டுகிறது.

> **சுக்கிலாமொன்றல்லவோ மனுடரின்**
> **தோற்றமும் மொன்றல்லோ** (ஞா.த.நா. 4: 1)

எனவும்,

> **குலங்கள் ஏதுதான் அதனுட**
> **நலங்கள் ஏதுதான்** (ஞா.த.நா. 4: 5)

எனக் குலங்களில் ஏற்றத்தாழ்வு தேவையில்லை என்பதனை வலியுறுத்திப் பேசிக் கருத்துப் பிரச்சாரம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

இவ்வகையில் தமிழ் நாடகம் சமுதாய நன்மை நோக்கிய பயணத்தில் சமயத்தையும் தன்னுள் கொண்டு மக்களுக்கான

செய்திகளைச் சொல்லியுள்ள பாங்கு அதன் காலத்துக்கேற்பச் செயல்படும் தன்மையையே வெளிப்படுத்துவதாய் உள்ளது.

இசுலாமிய நாடக இலக்கியம்

கோட்பாட்டளவில் இசுலாம் நாடகக்கலையை ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. ஆண் பெண்ணாகவோ பெண் ஆணாகவோ வேடமணிந்து கதையையோ வரலாற்றையோ நடிப்பதென்பதில் இசுலாம் உடன்படவில்லை என்றாலும் நாடக வடிவத்தினை இலக்கிய அளவில் பாடிக் கேட்பதற்கு ஏற்ப வடிவம் மாற்றித் தமக்குரிய வகையில் இசுலாமியப் படைப்பாசிரியர்கள் படைத்துக் கொண்டுள்ளனர்.

கிறித்தவ நாடகங்களைப் போலவே இசையில் குறவஞ்சி அமைப்பையே பெரும்பாலான இசுலாமிய நாடகப் படைப்புக் களும் மாதிரியாகக் கொண்டுள்ளன. 'இசுலாமியக் கருத்துக்களை எளிமையாகவும் இனிமையாகவும் பாமர மக்களுக்கு விளக்கும் காட்சிகளைக் கருத்தாழம், சொல்லாழம், இசைப்பொலிவு, இலக்கியநயம், நாடகச் செம்மை ஆகியவை சிறக்க எழுதித் தந்துள்ளார்கள்[29] என்னும் கூற்று இசுலாமிய நாடகங்கள் கருத்துப் பரவலையே அடிப்படையாக்கிக் கொண்டிருந்தன என்பதைத் தெளிவுப்படுத்துகிறது.

அப்பாசு நாடகம், அலிபாதுஷா நாடகம், கபுகாரு நாடகம், சாந்தரூபி நாடகம், தையார் சுல்தான் நாடகம், லால் கௌஹார் நாடகம் போன்ற நாடகங்கள் முஸ்லீம் படைப்பாசிரியர்களால் ஆக்கப்பெற்ற நாடகங்களாகும். இவ்வகை நாடகங்கள் மேடையில் படைக்கப்பெற்றதற்கான உறுதியான செய்திகள் கிடைக்கப் பெறவில்லை.

பயின்முறை, தொழில் முறை நாடக மரபு

தமிழ் நாடக வளர்ச்சி மாற்றத்தில் மேனாட்டு நாடக மரபுத் தாக்கம் ஆங்கில நாடகங்கள் குறித்த விழிப்புணர்வினையும் ஆர்வத்தினையும் தமிழகத்தில் ஏற்படுத்தியதோடு அவ்வகை உத்திகளில் அமைந்த தமிழ் மொழிபெயர்ப்புக்களையும், தழுவல் களையும் ஆக்கிடும் முயற்சிகளில் பலரையும் ஈடுபடச் செய்தது. கற்றோர் பலரும் தமிழ் நாடகப் புத்தாக்க முயற்சியில் ஈடுபடத் தொடங்கியபோது தமிழ் நாடகம் வடிவமைப்பிலும், உள்ளமைப் பிலும் முற்றிலும் வேறுபாடு கொண்டது. இத்தகைய நாடகங்

---

29. ஏ.என். பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப. 143.

களை மேடையேற்றம் செய்வதிலும், அவற்றை மேடையில் கண்டு களிப்பதிலும் மக்களும் ஆர்வம் காட்டத் தொடங்கினர். இவ்வகை முயற்சி பயின்முறை (Amateur) நாடக முறையாக வடிவம் பெறத் தொடங்கியது. இது மேனாட்டு நாடக மரபினை யொட்டிய நாடகப் படைப்பு முறையாகும். இதே வேளையில் தமிழ் நாடக மரபினைக் காத்து, தமிழ் நாடக மேடையைப் புனரமைப்பு செய்து அதற்குப் புதுப்பொலிவூட்டும் முயற்சியில் தொழில் முறையில் (professional) அதனை முன்னெடுத்துச் செல்லும் முயற்சியிலும் பலர் ஈடுபடலாயினர். இவ்வகையில் தமிழ் நாடகம் தமிழ் மண்ணில் இருவகை நாடகக்களங்களில் வெளிப்படலாயிற்று. கி.பி. 1891இல் தொடக்கம் பெற்ற இந்த வரலாற்று நிகழ்வு முக்கிய நாடகப் பரிசோதனைகளைச் செய்ய முற்பட்டது. பயின்முறை நாடக மரபுக்குப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், தொழில்முறை நாடக மரபுக்குத் தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகளும் தலைமையேற்று வழிநடத்தினர்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார்

தமிழகத்தில் பயின்முறை நாடக முறைக்குத் தொடக்கம் தந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 1873ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி மாதம் 25ஆம் தேதி சென்னையிலுள்ள பம்மல் என்ற இடத்தில் பிறந்தார். பெற்றோர் விஜயரங்க முதலியார், ப. மாணிக்க வேலு அம்மாள் ஆவர். இவரது இயற்பெயர் திருஞான சம்பந்தம் என்பதாகும்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கல்வியிற் சிறந்த குடும்பத்தில் பிறந்ததால் சிறந்த அடிப்படைக் கல்வி இவருக்கு வாய்த்தது. 1897-ஆம் ஆண்டு வழக்கறிஞர் பட்டம் பெற்ற இவர் 1898ஆம் ஆண்டு முதல் வழக்கறிஞராகப் பணியாற்றத் தொடங்கினார்.

இளம்வயதிலேயே நாடக ஆர்வம் கொண்டிருந்த சம்பந்த முதலியார் பள்ளி நாட்களில் 1885ஆம் ஆண்டு, 'அலெக்சாண்டரும் கள்வனும்' என்னும் ஆங்கில நாடகத்தில் வேடமேற்றுக் கள்வனாக நடித்தார். பிற நாடகக் குழுக்களின் நாடகங்களைக் காணும்போதெல்லாம் நகைச்சுவைச் சிந்தனையை வளர்த்துக் கொள்ளத் தொடங்கினார். கல்வியறிவிற் சிறந்து விளங்கியதால் ஆங்கில நாடகங்கள் மீது அதிக நாட்டங்கொண்டு அவற்றை விரும்பிப் பார்க்கலானார். தமிழ் நாடகங்கள், படைத்தளித் தோரின் சிறப்பின்மையால் அவற்றைக் காணச் சகியாமல் வருந்தினார். தமிழ் நாடகம் கலையுணர்விழந்து, சாதாரண வயிற்றுப் பிழைப்புக்கான கலையெனக் கொண்ட சில கலைஞர்

களின் கைப்பாவையாகித் தளர்ச்சியுற்றதனால் கற்றோர் யாரும் அதனைப் பார்க்காமல் தவிர்த்தனர். மேலும் தமிழ் நாடகத்தின் நீண்ட பாடல்களும், குறைந்த அளவிலான உரையாடலும் நாடக வடிவச் சிதைவினை ஏற்படுத்துவதாகவும் கருதினார்.

தமது இளம்வயதில் அப்பாவுப்பிள்ளை என்பாரின் 'இந்திர சபா' என்னும் நாடகத்துக்கான ஒத்திகையைக் கண்ணுற்ற சம்பந்த முதலியார் சேக்சுபியர் நாடகக் காட்சிகளின் அருமையை மனத்துக்குள் அசைபோட்டுப் பார்க்கலானார். 'இந்திரசபா நாடகத்தில் அயன் ராஜ்பார்ட் என்னும் சந்தனுமகாராஜாவாக நடித்த வரதராஜுலு நாயக்கர் என்பவர் கையில் ஒரு தாளமும் அவரது சிநேகிதர் ஒருவர் கையில் ஒரு தாளமும் வைத்துக் கொண்டு காது செவிடுபடும்படியாகத் தாளம்போட்டுக் கொண்டிருந்தனர். எல்லாம் பாட்டு மயமாக இருந்தது! நான்கு ஐந்து பாட்டிற்கு இடையில் சில வார்த்தைகள் தப்பிப் பிழைத்து வந்தனவோ என்னவோ, எனக்குச் சந்தேகமாயிருந்தது! வரதராஜுலு நாயக்கர் அவர்கள் ஒரு பாட்டில் ஒரு அடி பாடியவுடன் பின்பாட்டாக நான்கு ஐந்து பேர் அதே அடியை உரக்கப் பாடுவார்கள்! இதையெல்லாம் வாய் திறவாமல் கேட்டுக் கொண்டிருந்த போதிலும், என் மனத்தில் மாத்திரம் கொஞ்சம் வெறுப்புத் தட்டியதும் சேக்சுபியர் மகாகவியின் நாடகங்களைப் படித்திருந்த எனக்கு இந்த 'இந்திரசபா' நாடகம் கொஞ்சமேனும் ருசிக்கவேயில்லை. சில ஆங்கில நாடகங்களைப் பார்த்த எனக்கு இவர்கள் நடித்தவிதம் எள்ளளவும் பிடிக்கவில்லை'[30] எனப் பிற்காலத்தில் அவர் மேற்கொள்ளவிருந்த பயின்முறை நாடக முயற்சிக்கான காரணத்தினை முன்னுரைக்கிறார். 'இது அக் காலத்தில் வயிற்றை வளர்க்க நாடகங்கள் ஆடிவரும் எல்லாக் கம்பெனி களிலும் சாதாரண வழக்கம் என்பதைப் பிறகுதான் அறிந்தேன்'[31] எனக் கூறும் சம்பந்தமுதலியார் தமிழ்நாடகங்களின் மீது தமக்கிருந்த வெறுப்பு மாறி, தமிழ் நாடகங்களைத் தாமும் எழுத வேண்டுமென்றும், அவைகளில் நடிக்கவேண்டுமென்றும் ஆர்வத்தைத் தூண்டி நின்றவை 'சரச வினோதினி சபா' என்னும் குழுவின்மூலம் கிருட்டினமாச்சார்லு என்பார் நடத்திய தெலுங்கு நாடகங்கள் என்பார்.[32]

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆங்கில நாடகங்கள் மேல் கொண்டிருந்த ஈடுபாட்டின் மூலம் கற்றுக் கொண்ட அல்லது

30. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், ப. 22.

31. மேலது, ப. 23.

32. மேலது, ப. 7.

கண்டுணர்ந்த உத்திகள் மூலம் தமிழ் நாடகமேடைக்கு நன்மை செய்ய வேண்டும் என்னும் மேலான எண்ணம் கொண்டிருந்தார். தெருக்கூத்தின் தளர்ச்சிக்குக் காரணம் கூத்தின் குறைபாடு அல்ல; அதை நடத்தியோரின் மோசமான செயல்பாடே என்பதையும் அவர் உணர்ந்தே இருந்தார். எழுதியாக்கப்பட்ட உரையாடல் இருந்தாலும், அவற்றை ஆக்கவல்ல திறமைமிக்க புலவர்கள் மற்றும் நாடகாசிரியர்கள் இருந்தாலும் எழுதப்பட்ட உரையாடலை முற்றிலும் புறக்கணித்துவிட்டு வாய்க்குவந்தபடி மேடையில் பேசித் தங்களுக்குள் சண்டை போட்டுக்கொள்ளும் கலைஞர் களின் பொறுப்பின்மையே தமிழ்நாடக மேடையின் தலைகுனிவுக்குக் காரணம் என்பதனை உணர்ந்து கொண்டதனால் தான் தாம் பெற்ற கல்வியறிவினையும், தாமறிந்த மேனாட்டு நாடக உத்திகளையும் கொண்டு நடைமுறையிலுள்ள வரலாறு மற்றும் தொன்மக் கதைகளைப் புதிய உத்திமுறையில் படைப்பதையும், புதிதாகவே நாடகமாக்கிப் படைப்பதையும், மேனாட்டு நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்களைத் தமிழுக்கேற்ற வகையில் மாற்றிப் படைப் பதையும் நோக்கமாகக் கொண்டார். இந்நோக்கமே பயின்முறை நாடக முறையின் கீழ் நாடகம் படைக்கும் முயற்சியில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரை ஈடுபடுத்தியது.

பயின்முறை

நாடகத்தையே முழுநேரத் தொழிலாகக் கொள்ளாமல் ஓய்வு நேரங்களில் பிற தொழில் பார்ப்போர் மற்றும் கற்றுத் தேர்ந்தோர் மேற்கொள்ளும் நாடகப் படைப்பு முறையே பயின்முறை நாடக முறை எனப்படுகிறது. மேனாடுகளில் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ள இந்நாடக முறை மேனாட்டு மரபுத் தாக்கத்தின் அடிப்படையில் இந்தியாவிலும், பிற வட்டாரங்களிலும் செல்வாக்குப் பெறத் தொடங்கியது. தங்களது அன்றாடப் பணிக்கு இடையூறின்றிப் பல்வேறு பணி நிலையிலுள்ளோர் நாடகத்துக்காக ஒன்று கூடி, கற்றோர் மகிழும் நோக்கில் உரிய ஒத்திகையுடன் நாடகம் படைத்தளிப்பர். இவ்வகையில் படைத்தளிக்கின்ற நாடகம் அமைப்பிலும், கருத்து வெளிப்பாட்டிலும், நடிகர்கள் செயல் பாட்டிலும் மேம்பட்ட நிலையில் இருக்குமென்ற பொதுவான எதிர்பார்ப்பு பயின்முறை நாடகக் குழுக்களின் வேகமான வளர்ச்சிக்கு வழியேற்படுத்திற்று. தமிழகத்தில் இத்தகைய நாடகமுறைக்கு வித்திட்டு முறையாக அறிமுகம் செய்த பெருமை பம்மல் சம்பந்த முதலியாரையே சாரும். 1891-இல் அவர் தமது கற்றுத் தேர்ந்த பிற நண்பர்களுடன் சேர்ந்து தோற்றுவித்த 'சுகுணவிலாச சபை' என்னும் பயின்முறையிலான நாடகக் குழுவே

பிற்காலத்தில் தமிழகத்தில் பல பயின்முறை குழுக்கள் மூலம் நாடகப் பங்களிப்பு செய்வதற்கான தூண்டுகோலாக அமைந்தது.

சுகுண விலாச சபை

தமிழில் நல்ல நடிகர்களைக் கொண்டு, நல்ல நாடகங் களைத் தருவதும், தமிழ் நாடகத்தின் இழந்த பெருமையை மீட்பதும் என உறுதியான கருதுகோளினை மனத்துள் கொண்டு தன் நண்பர்களான ஊ. முத்துக் குமாரசாமி செட்டியார், வி. வெங்கட கிருட்டிண நாயுடு, அ. வெங்கடகிருட்டிணபிள்ளை, த. ஜெயராம் நாயக்கர், ஜி.இ. சம்பத்து செட்டியார், சுப்பிரமணிய பிள்ளை ஆகியோருடன் சேர்ந்து ப. சம்பந்தமுதலியாரால் தோற்றுவிக்கப்பெற்ற நாடக சபைதான் சுகுணவிலாச சபை. வானவில்லின் ஏழு நிறங்கள் போல் இந்த எழுவர் கூடிச் செய்த அந்த நாடக நிகழ்வு தமிழ் நாடக வானில் எதிர்கால நம்பிக்கைக்குரிய ஒளிக்கீற்றுக்களாய் வெளிச்சப்பட்டது.

சுகுணவிலாச சபை முழுக்க பயின்முறை நாடகமுறை அமைப்பில் செயல்படத் தொடங்கியது. சுகுணவிலாச சபையின் தொடக்கக் காலச் செயல்பாடு போராட்டமாகவே அமைந்தது. சிறு வயதுடைய நடிகர்களைக் கொண்டு, அதுவும் கல்வியறிவு பெற்று வேறு வேலை பார்ப்பவர்களைக் கொண்டு பயின்முறை நாடக சபாவாக நடத்துவதை, 'சிறுவர்களாகிய நீங்கள் இப்படிப் பட்ட சபையை ஆரம்பிக்கக் கூடாதென்று' சிலர் எதிர்த்த நிலையிலும் 'எண்ணித் துணிக் கருமம்; துணிந்தபின் எண்ணுவம் என்பதிழுக்கு' எனத் துணிவுடன் சம்பந்தமுதலியார் நாடக சபையை நடத்தத் துணிந்தார். தமிழில் நல்ல நாடகம் தர வேண்டுமானால் நடத்தப்பட்டுவரும் தமிழ் நாடகங்கள் சிலவற்றைக் காண வேண்டும் என முடிவு செய்து கோவிந்தசாமி ராவ் நாடகக்குழுவின் நாடகங்காணச் சென்று, அதில் சிறு குறைகள் காணப்பட்டிருந்தாலும் கோவிந்தசாமி ராவின் அர்ப்பணிப்புத்தன்மையால் கவரப்பட்டார். கோவிந்தசாமிராவ் தமது நாடகங்களுக்காக எழுதியாக்கப்பட்ட முறையிலான உரையாடல்களை நடிகர்களுக்கு வழங்கும் பழக்கமில்லாதவர். ஆனால் நடிகர்களை ஒருங்கு சேர்த்து நடத்தப்போகும் நாடகத்தின் கதையை நாடகச் சுவையோடு எடுத்துக்கூறி விளக்குவதில் வல்லவராக விளங்கினார். யார் யாருக்கு என்ன பாத்திரம் என்பதை மட்டும் விளக்கிவிட்டு நாடகத்துக்கான பாத்திரமேற்பவர்களையே அவர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளும் பாத்திரங்களுக்கான உரையாடலை உருவாக்கும் 'நாடக ஆசிரியர்' என்ற நிலையில் வைத்திருந்த தன்மை சம்பந்த முதலியாருக்கு

வியப்பினை ஏற்படுத்தியது. ஆனாலும் பாடல்களை மட்டும் முறையாக எழுதித் திறம்பட்ட ஒத்திகையையும் பார்ப்பதைக் கோவிந்தசாமி ராவ் வழக்கமாக்கியிருந்தார். ஒவ்வொரு நாடகத்துக்காகவும் கோவிந்தசாமி ராவ் காட்டிய ஈடுபாடு, பிற நாடக உத்திகளையும் புத்திசாலித்தனமாகத் தமிழ் நாடகத்துக்குள் கொண்டு வந்து சேர்த்த செயல்பாடு போன்றவை அவரின் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பெனக் கருதியே சம்பந்த முதலியார், 'இறந்துபட்ட தமிழ் நாடகங்களை மறுபடியும் உயிர்ப்பித்தவர்களுள் முதன்மையாராகக் கொள்ள வேண்டும்'[33] எனக் கோவிந்தசாமி ராவின் நாடகப் பணிக்குச் சான்றளிப்புச் செய்துள்ளார்.

நாடகங்கள்

தமது 18ஆவது வயதில் 'புஷ்பவல்லி' என்னும் நாடகத்தினைச் 'சுகுணவிலாச சபை'யின் மூலம் படைத்தளித்து முதல் நாடகத்திலேயே பெரும் வெற்றி கண்டார். அதன் புதிய அமைப்பும் உத்திமுறையும் மிகுந்த பாராட்டினைப் பெற்றுத் தந்தன. தொடர்ந்து தமது நாடக வாழ்நாளில் 94 நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றியுள்ளார். அவர் எழுதிய கடைசி நாடகமாக 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' என்னும் நாடகம் அமைந்தது.

தெருக்கூத்து நடத்தப்பட்ட விதம்குறித்தும், நாடகங்களை மேடையில் படைத்தளித்த பாங்கு குறித்தும் பெரும் கருத்து வேறுபாடு கொண்டிருந்தாலும் அக்காலக்கட்டக் கதைகளைச் சம்பந்தமுதலியார் புறக்கணித்துவிடவில்லை. தமது நாடகப் படைப்பின் தொடக்கக்கால நாடகங்கள் சிலவற்றை மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான கதைக் களங்களின் அடிப்படையிலேயே படைத்தளிக்கலானார். கொடையாளி கர்ணன், காலவரிஷி, சிறுத்தொண்டன், மார்க்கண்டேயன், சந்திரஹரி போன்றன அவ்வகையிலான நாடகங்களேயாகும்.

சம்பந்த முதலியாரின் மனத்துக்குள் ஆழமான வேர் கொண்டிருந்தவை சமூகச் சிந்தனைகளேயாகும். எனவேதான் சமுதாயத்திற்குப் பயன்தரவல்ல பல கருத்துகளைத் தமது நாடகங்களின் மூலம் வெளிப்படுத்த எண்ணம் கொண்டிருந்தார். இவ்வெண்ணத்தின் வெளிப்பாட்டின் மூலமாகப் பல நல்ல சமூக நாடகங்கள் அவரது கைவண்ணத்தில் உருவாக்கம் பெறலாயின. 'பொன்விலங்குகள்' என்னும் நாடகத்தினை முதல் சமூக நாடகமாகப் படைத்தளித்த அவர் தொடர்ந்து பல சமூக நாடகங்களையும் எழுதி மேடையேற்றி வெற்றி கண்டார். விஜயரங்கம்,

---

33. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், ப. 29.

தாசிப்பெண், குறமகள், பிராமணனும் சூத்திரனும், சபாபதி போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க சமூக நாடகங்களாகும்.

பிறமொழி நாடகங்கள் பலவற்றைத் தமிழில் தழுவி நாடகமாக்கிய பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. மேனாடுகளில் பெரும்தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திய துன்பியல் நாடகத்தினைத் தமிழ் மக்களும் உணரச் செய்திடும் நோக்கத்தில் இருநண்பர்கள், கள்வர்தலைவன், உத்தம சகோதரன் போன்ற துன்பியல் நாடகங்களையும் படைத்தளித்துள்ளார்.

நூல்கள்

தமிழில் நாடக இலக்கிய நூல்கள் அச்சுவடிவில் அதிகமாக வெளிவந்தால் தான் எதிர்காலத் தலைமுறைக்குப் பயனுள்ளதாக அமையுமென்பதால் தமது நாடகங்களை மிகக் குறைந்த விலையில் அச்சிட்டு வெளியிட்டு அரும்பணியாற்றினார். தாம் எழுதி மேடையேற்றிய அனைத்து நாடகங்களையும் மிகவும் தெளிவாகவும், கவனமாகவும் அச்சிட்டுத் தமிழ்கூறு நல்லுலகத்துக்குக் கொடையாக்கியுள்ளார். அவரது கடைசி நாடகமான 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' நாடகம் மட்டுமே அச்சுக்கு வரவில்லை.

தமது நாடகங்கள் தவிரத் தமது பிற பணிகள் குறித்த நூல்கள் மற்றும் தமது நாடக அனுபவங்கள் குறித்த நூல்களையும் வெளியிட்டுள்ளார். கீதமஞ்சரி, நாடகத்தமிழ், நாடகமேடை நினைவுகள் (ஆறு பாகங்கள்), நடிப்புக் கலையில் தேர்ச்சி பெறுவது எப்படி, தமிழ் பேசும்படம், பேசும் பட அனுபவங்கள் போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க படைப்புக்களாகும். இவை சம்பந்த முதலியாரின் நாடகப் பணி பற்றிய பதிவாக அமைவதோடு மட்டுமன்றித் தமிழ் நாடக வரலாற்றின் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க நாடகப் பணிக்கான ஆவணமாகவும் விளங்க வல்லனவாக உள்ளன.

நடிகர், பயிற்றுவிப்பாளர்

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மிகச்சிறந்த நடிகராக விளங்கினார். தாம் எழுதிய நாடகங்களில் பெரும்பாலும் முக்கிய வேடமேற்று நடித்துள்ளார். தமது ஆங்கில மொழித் தழுவல்களுக்கான நாடக வேடங்களை ஏற்றுக் கொண்டபோது அப் பாத்திரம் தொடர்பான பண்புக்கூறுகளை அறிந்து வெளிப்படுத்துவதற்காகவும், உடை, ஒப்பனைகளை உணர்ந்து மேற்கொள்வதற்காகவும் மூல நாடகங்கள் தொடர்பான பல நூல்களைக் கற்றுத் தெளிந்தார். தமது நடிப்பையும், சக நடிகர்களின் நடிப்பையும்

மேம்படுத்துதற்காக ஒத்திகையின்போது பிறரின் கருத்தறிய முற்பட்டு அதற்கேற்ப அவற்றை உருவாக்கினார்.

சம்பந்த முதலியார் மிகச்சிறந்த நாடகப் பயிற்றுவிப்பாள ராகவும் விளங்கினார். சம்பந்த முதலியார் பயிற்றுவித்து 'நன்றாக இருக்கிறது' எனச் சொல்லும் வரை சக நடிகர்கள் நிம்மதியடை யாமல் ஒத்திகையையும், பயிற்சியையும் தொடர்வது வழக்கமாக இருந்தது. சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகமான 'மனோகரா' அக்காலக் கட்டத்தில் பல தொழில் முறை நாடகக் குழுக்களில் கூடப் பயிற்சி நாடகமாக அமைந்து விளங்கியது. சுமார் 859 முறை பிறரால் அனுமதி பெறப்பெற்று இந்நாடகம் நடத்தப் பெற்றிருக்கிறது. தமது நாடகங்களைப் பிற குழுவினரோ வேறு தனி அமைப்பினரோ நடத்த விரும்பினால் தம்மிடம் நேரடி அனுமதி பெற்றுக் கொள்வதோடு, அதற்குண்டான தொகையினையும் செலுத்த வேண்டுமென்பதைச் சம்பந்த முதலியார் முக்கியமாகக் கொண்டிருந்தார்.

திட்டமிடப்பெற்ற ஒத்திகை முறையினைத் தமது குழுவில் கடைப்பிடிக்கலானார். சகநடிகர்கள் சிறப்பாக நடிக்கும் வேளையில் மிகவும் பாராட்டி ஊக்கப்படுத்தும் வழக்கம் கொண்டிருந்தார். தமிழ் நாடகக் கலையை உரிய தளத்தில் நிறுத்திட இவ்வாறான செயல்பாடு தேவை என்பதை உணர்ந்து செயல்பட்டார். அவர் எழுதியுள்ள 'நாடக மேடை நினைவுகள்' தொகுதிகளில் அவர் பதிவு செய்துள்ள செய்திகள் தமிழ் நாடக மேடையின் சீரும் சிறப்பும் மீண்டும் கிடைக்க ஒரு நாடகப் படைப்பாளர் மேற்கொண்ட போர்க்குணம் கொண்ட முயற்சி களும் அவற்றிற்கான பலன்களும் எவ்வாறு அமையவல்லன என்பதைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

திரைப்படங்களிலும் சம்பந்த முதலியாரின் பணி அமைந்திருந்தது. அவர் எழுதி மேடையேற்றிய நாடகங்களில் சில திரைப்படங்களான போது அப்பணி இயல்பாக அவருக்கு வாய்ந்தது. சதி சுலோசனா, மனோகரா, காலவரிஷி, ரத்னாவளி, சபாபதி, லீலாவதி சுலோசனா, சந்திரஹரி போன்றன திரைப்பட மாகிய இவரது நாடகங்களாகும்.

நாடகப் பங்களிப்பு

சம்பந்த முதலியாரின் தமிழ்நாடகப் பங்களிப்பினை மூன்று நிலைகளில் காணலாம். அவை,

அ) பன்முக நோக்கிலான பல்வகை நாடகங்கள்.

ஆ) மேடையில் கற்றோரைப் பங்கேற்கச் செய்தது.

இ) நாடகப் பாடல்களின் குறைப்பு; உரைநடையில் சிறப்பு; கால அளவில் வரையறை போன்றனவாகும்.

பல்வகை – பல்சுவை நாடகங்கள்

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நோக்கம் அனைத்து வகையான நாடகங்களும் தமிழில் அமைந்துவரவேண்டும்; அனைத்துச் சுவைகளும் அவற்றில் கலந்து தரவேண்டும் என்பதாக இருந்துள்ளது. தமிழக மக்கள் அக்காலத்தில் அதிகம் விரும்பிய இன்பியலையும் தந்தார்; தமிழக மக்கள் அவசியம் அறிந்துகொள்ள வேண்டிய துன்பியலையும் தந்தார். தமிழக மக்கள் விரும்பிய தொன்ம, வரலாற்றுக் கதைகளையும் நாடக மாக்கினார். அதுபோலச் சமுதாயத்தைச் சீர்படுத்திடத் தாம் விரும்பியவாறு சமூக நாடகங்களையும் தந்தார். சம்பந்த முதலியார் தாம் அறிந்த நாடக வகைகளில், கவிதை நாடகம் தவிர மற்றுள்ளவற்றை, வகைக்கு ஒன்று குறையாது தமிழில் தந்துள்ளார். 'நாடக இலக்கியம் வளர்ச்சியடைந்த மொழிகளில் எத்தனை வகை நாடகம் இருக்கின்றதோ அத்தனை வகைகளும் தமது தாய்மொழியான தமிழிலும் குறைவற இருக்க வேண்டும் என்பது சம்பந்தமுதலியாரின் எண்ணமாக இருந்தது' என ஏ.என். பெருமாள் குறிப்பிடுவது பொருத்தமானதாகும். காட்சிக்கும், கருத்துக்கும் புதுமை சேர்க்கும் விதமாகக் கற்றோரைக் கொண்டு சோதனை முயற்சிகளைச் செய்யத் துணிந்தவர் சம்பந்த முதலியார் எனலாம்.

தமிழில் தழுவல் நாடகங்களைச் செய்யும்போது பிறநாட்டுப் பண்பாட்டு முறைகள் தமிழகத்துக்கு ஒவ்வாது என்றோ, கேடு விளைவிக்கத்தக்கதோ என்றோ கருதுவாராயின் அவற்றிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்டே தமிழாக்கம் செய்தார். எனவே எப்படி யாவது தமிழ் நாடகத்தை மீட்டெடுப்பது என்று முயற்சி செய்யாமல் திட்டமிட்டுத் தமிழகத்துக்கும் மக்களுக்கும், மண்ணுக்கும் ஏற்ப அதனை உருவாக்கம் செய்வதையே தமது உறுதியான நிலைப்பாடாகக் கருதினார்.

நாடகங்களைப் போலவே நாடகங்களில் பயின்று வரும் பாத்திரப் படைப்புக்களையும் தனித்தன்மையுடன் ஆக்கி யளித்தார். அவை தமிழ்ப் பண்பாட்டோடு பொருந்தும்வண்ணம்

பார்த்துக் கொண்டார். பத்மாவதியின் வீரம், சத்தியவதியின் உண்மைக் காதல், ஜெயாவின் வீரம், மனோகரனின் வீரம், விஜயப் பிரியனின் நட்பு, லீலாவதியின் பேராசை, வசந்தசேனையின் வஞ்சகம், சபாபதியின் அறியாமை, சுகுமாரனின் நட்பு போன்றன பாத்திரப் படைப்புக்களை வலுவாகப் படைத்தளித்தமைக்குச் சான்று பகருவனவாகும். தமது சொந்தக் கற்பனையில் உருவான 'இல்லறமும் துறவறமும்', 'கலையோ காதலோ' போன்றன பாத்திரங்களுக்கிடையே வாதங்களின் மூலம் கருத்து வெளிப் பாடு செய்யப் பெற்றுள்ள நாடகங்களாகும். நாடகங்களில் இடம்பெறும் சிக்கல்களுக்கு உரிய தீர்வினையும் நாடக முடிவில் தந்து நிற்பது சம்பந்த முதலியாரின் நாடகப் பாங்காகவும் அமைந்துள்ளது.

வகை வகையான நாடகங்களை எழுதிக் காட்சிப்படுத்திய தோடு அவற்றை நாடக இலக்கியப் படைப்புக்களாக அவ்வப்போது அச்சிட்டும் பங்களிப்புச் செய்துள்ளமை, தமிழின் பல்வகை மற்றும் பல்சுவை நாடகங்கள் குறித்துத் தமிழ்மக்கள் படித்துணர்ந்து பாதுகாக்க வேண்டுமென்னும் எண்ணமே எனில் அது மிகையன்று. அவற்றை மீண்டும் மீண்டும் படிக்கும் தமிழ் மக்கள் நாடக இலக்கிய வளத்தில் தமிழகம் எந்த நாட்டுக்கும் குறைந்ததல்ல என எண்ணுமளவுக்கு அதன் பயன்பாடு அமைந்து சிறக்கிறது.

மேடையில் கற்றோரைப் பங்கேற்கச் செய்தமை

நல்ல பண்புள்ள, திறமை வாய்ந்த நடிகர்களே நல்ல பார்வையாளரை உருவாக்க முடியும். நல்ல நடிகர்கள் உருவாக்கம் பெற்றிடக் கல்வியறிவு மிகவும் முக்கியம். எனவே கல்வியில் தேர்ந்தோரை மேடையில் அறிமுகம் செய்யும் முயற்சியினை மேற்கொண்டு தமிழ்நாடக மேடைக்குப் புதுப் பொலிவை ஊட்ட முயன்றவர் சம்பந்த முதலியாரே ஆவார். அதற்கு முன் கற்றோர் பலர் நாடக மொழிபெயர்ப்புக்களையும், நாடகத் தழுவல்களையும் ஆக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்ட போதிலும் அவற்றைப் பொதுமக்களுக்காகக் குழுவின் மூலம் படைத்தளிக்கும் முழுமுயற்சியில் ஈடுபடவில்லை. நாடகத்தின் உயிர்ப்பே மேடையில் தான் அமைகிறது என்பதை நன்கறிந்த சம்பந்த முதலியார் மேடையேற்றத்தில் அதிக ஆர்வமும் அக்கறையும் கொண்டிருந்தார். அதனால்தான் சென்னையில் மட்டுமின்றிப் பிற இடங்களுக்கும், கடல் கடந்த நாடுகளுக்கும்

கற்றோரைக் கொண்ட சுகுணவிலாச சபையின் மூலம் நாடகம் படைத்தளித்தார். அது மட்டுமன்றித் தமது நாடகங்களில் பிற பகுதிகளிலுள்ள கற்றோர் நடிக்க விரும்புவார்களாயின் தாமும் அங்கே சென்று ஒத்திகையில் கலந்துகொண்டும், அவர்களோடு சேர்ந்து வேடமேற்று நடித்தும் ஊக்கப்படுத்தினார். தொழில் முறைக் குழுக்களில் தமது நாடகங்கள் நடத்தப்பெற்றபோது தாமும் அவற்றைக் கண்டு பாராட்டியிருக்கிறார். எனவே பயின்முறையில் தாம் நாடக மேடையேற்றம் செய்தாலும் தொழில் முறைக்கும் தமது பங்களிப்பினைச் செய்து தமிழ் நாடக மேடையின் உயர்வு ஒன்றையே குறிக்கோளாகக் கொண்டார். அ. கிருட்டிணசாமி அய்யர், எஸ். சத்தியமூர்த்தி, சி. ரங்க வடிவேலு, எஸ். பத்மநாபராவ் எனக் கற்றுத் தேர்ந்தோர் பலர் சுகுணவிலாச சபையின் குறிப்பிடத்தக்க நடிகர்களாக விளங்கினர். பெண் வேடங்களையும் ஆண்களே மேடையில் ஏற்றுச் சிறந்தனர்.

நாடகப் பாடல்களின் குறைப்பு; உரைநடையில் சிறப்பு

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமது நாடகப் படைப்பின் போது பாடல்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைத்துக் கொண்டு நடப்பியல் தன்மைக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கலானார். விடிய விடியப் பாடல்களைப் பாடி. . . சில நேரங்களில் 'ஒன்ஸ் மோர்' என்னும் பார்வையாளர் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி மீண்டும் பாடுவதும். . . சில நேரங்களில் இறந்து போன பாத்திரங்கள் கூட எழும்பிப் பாடுவதும் என இருந்த நாடகங்களின் போக்கினின்று முற்றிலும் மாறுபட்டு நாடகம் ஆக்கிக் கொண்டார். மேனாட்டு நாடக அமைப்பினையொட்டி உரைநடைக்கு முக்கியத்துவம் அளித்துக் காட்சியமைப்பில் உண்மைத்தன்மையை உருவாக்கினார். இம்முயற்சி அக்காலக்கட்டத்தின் அதிரடி மாற்றமாக இருந்தது. மக்களும் இம்முயற்சிக்கு ஆதரவளிக்கத் தொடங்கினர். பயின்முறை நாடக மேடையில் நிகழ்த்தப்பட்ட இப்புரட்சி மாற்றத்தின் தாக்கம் தொழில்முறை நாடகக் குழுவிலும் எதிரொலித்ததால் அங்கும் நாடகப் பாடல்களின் எண்ணிக்கையை வெகுவாகக் குறைக்கும் எண்ணம் ஏற்படலாயிற்று.

கால அளவில் வரையறை

நீண்ட கால அளவிலான நாடகங்கள் பார்வையாளருக்குச் சலிப்பையும், வசதிக் குறைவையும் ஏற்படுத்தக் கூடும் என்பதைத் தெருக்கூத்து வடிவிலான நாடகங்கள் வெளிச்சத்துக்குக்

கொண்டு வந்தன. எனினும் நாடகக் கால அளவினைக் குறைத்து நாடகம் செய்யும் முயற்சியில் எந்தக் குழுவும் உடனடியாக ஈடுபட முடியவில்லை. நாடகங்களில் பாடல்களைக் குறைத்தும், உரைநடை வடிவில் நாடகங்களை ஆக்கியும் நாடகக் கால அளவில் சுருக்கம் ஏற்படுத்தும் முயற்சியில் சம்பந்த முதலியார் ஈடுபடலானார். எனினும் 1891-இல் சுகுணவிலாச சபையைத் தொடங்கிய சம்பந்த முதலியாரால் 1906-ஆம் ஆண்டில் தான் மூன்று மணி நேரத்திற்குள் முடிக்கும் அளவுக்கு நாடக நேரத்தைச் சுருக்க முடிந்தது. அதற்கு முன்பெல்லாம் இரவில் 9 மணிக்கு ஆரம்பித்து, மறுநாள் காலை சுமார் 2 மணி வரையில் நாடகம் நடத்துவதையே வழக்கமாகக் கொண்டிருந்தார். இதற்கென மாலை 5 மணிக்கே ஒப்பனையைத் தொடங்கிப் பின்பு நாடகம் முடிந்த பிறகு மேலும் ஒரு மணி நேரம் வேடக் கலைப்பிற்குச் செலவழித்துவிட்டுத் தூக்கம் கெடுவது நடிகர்களுக்கும் சரி பார்வையாளருக்கும் நல்லதல்ல என உணர்ந்து கொண்டார். எனவே 1906-ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் 21ஆம் நாள் நடத்தப் பெற்ற 'காதலர் கண்கள்' நாடகத்தினை மாலை 6 மணிக்குத் தொடங்கி இரவு 9 மணிக்கே முடித்துப் புதுமை செய்தார். இந்தக் கால அளவு நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றதாகச் சம்பந்தமுதலியார் குறிப்பிடுவார்.[34] இதன் தாக்கம் தொழில்முறை நாடகக் குழுவின் நாடகங்களிலும் ஏற்படத் தொடங்கியது.

இவ்வகையில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கற்றவர்கள் மத்தியில் களம் அமைத்துத் தமிழ் நாடகத்தைக் காக்கத் துணிந்தார். அனைத்துத் தரப்பினர்க்கும் அதன் பயன்பாடு சென்று சேரத்தக்க வகையில் காட்சியும் படுத்தினார். தமிழ் நாடகத்தைப் பயின்முறை என்னும் பாதையமைத்துப் பயணிக்கச் செய்தார். தொழில்முறைக் குழுக்களோடும் தோழமை கொண்டார். காலத்துக்கேற்ற நாடகங்கள், மக்களுக்கேற்ற நாடகக் கருத்துக்கள், நாடகத்துக்கேற்ற நவீன உத்திகள் எனத் திட்டமிட்டு நாடகப் படைப்புக்களைச் செய்தார். மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு, கடமையுணர்வு மேம்படச் செய்தார். வழக்கறிஞருக்குப் படித்து, தமிழ் நாடகத்துக்காக வாதிட்ட சம்பந்த முதலியார் 'தமிழ் நாடகத் தந்தை' எனப் போற்றும் அளவிற்குத் தமிழ் நாடகத்துக்கான அரணாக விளங்கியவராவார்.

34. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், ப. 246.

தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள்

சம்பந்த முதலியார் தமிழ் நாடக மேடையில் அடியெடுத்து வைத்த அதே 1891-ஆம் ஆண்டில் தமிழகத்தில் முளைத்த இன்னொரு நாடக விடிவெள்ளி தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமி களாவார். தமிழ் நாடக மேடையில் தொழில்முறை (professional) நாடக முறைக்கு வடிவம் கொடுத்த முன்னோடியாகக் கருதப் படுபவரும் இவரேயாவார். சங்கரதாச சுவாமிகள் 1867ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் மாதம் 7ஆம் நாள் தூத்துக்குடியில் பிறந்தார். இவரது தந்தையார் தாமோதரக் கணக்கப்பிள்ளை என்பாராவார். அன்னாரை, 'இராமாயணப் புலவர்' என்றும் அழைப்பர்.

தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் தமது தந்தையாரிடமே தொடக்கக் கல்வியைப் பெற்றுக் கொண்டார். பின்னர்ப் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் பாடப் பயிற்சி பெற்றுத் தமிழறிவைப் பெருக்கிக் கொண்டார். இக்காலக் கட்டத்தில் உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயர் சுவாமிகளின் சக மாணவராக விளங்கினார். பின்னர்ச் சிறிது காலம் தூத்துக்குடியிலுள்ள உப்புப் பண்டக சாலையில் கணக்கராக வேலை பார்த்தார். தமது தமிழ்ப் புலமையின் ஆற்றலால் இளம்வயதிலேயே இசைப் பாடல்களை இயற்றுவதில் சிறந்து விளங்கலானார். அக்கால நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இசைப்பாடல்களாகவே ஆக்கப்பட்டிருந்த நிலை, சங்கரதாச சுவாமிகளை அக்கலையின்பால் ஈர்த்தது.

1891ஆம் ஆண்டு, முறையாகத் தமிழ் நாடக உலகில் அடியெடுத்து வைத்த சுவாமிகள் ராமுடு அய்யர், கல்யாண ராமய்யர் ஆகியோரின் நாடக சபைகளில் நாடக நடிப்பிற்கான அடிப்படைப் பயிற்சி பெறலானார். இச்சபைகளில் நடிகராகவும் பின்னர் ஆசிரியராகவும் சில ஆண்டுகள் பணியாற்றினார். இரணியன், இராவணன், எமதருமன், சனீசுவரன் போன்ற வேடங்களில் தனித்துவம் பெற்று விளங்கினார். சாமி நாயுடு என்பாரின் நாடகக் குழுவில் ஆசிரியராகப் பணியாற்றத் தொடங்கிய சுவாமிகள் சூத்ரதாரர் வேடத்தையும் ஏற்கலானார். சூத்ரதாரர் வேடமென்பது 'கட்டியங்காரன்' எனும் வேடமாகும். இவ்வேடமேற்போர், 'நாடகக் கதையைத் தவிரத் தாங்களாகவே பல்வேறு கருத்துக்களையும் மக்கள் முன் வைக்கத்தக்க வல்லவர் களாக விளங்குவர். இவ்வகையில் சங்கரதாச சுவாமிகளும் இவ் வேடத்தின் மூலமாக அறக்கருத்துக்களையும், நீதி போதனை களையும் விளக்கிக் கூறியபோது மக்கள் ஆர்வத்தோடு கேட்டு மகிழ்ந்தனர். அப்பாத்திரத்தினை ஏற்றுக்கொண்டபோது அவ் வாய்ப்பினைத் திறம்படப் பயன்படுத்தி மக்களோடு மிகச் சிறந்த ஒருங்கிணைப்பினை உருவாக்கிக் கொண்டார்.

சாமி நாயுடு குழுவில் பணியாற்றிய வேளையில் திடீரென ஆண்டிக்கோலம் பூண்டு முருகப்பெருமானின் திருத்தலங்கள் தோறும் தீர்த்தயாத்திரை புறப்படலானார். திருத்தல யாத்திரை முடிந்தபோது 'சுவாமிகள்' என்றழைக்கப்பட்டார். தொடர்ந்து புதுக்கோட்டை மகாவித்வான் கஞ்சிரா மான் பூண்டியா பிள்ளை என்பாரிடம் சுவாமிகள் சேர்ந்து கொண்டார். தேர்ந்த புலவர்களால் கூடக் கடினமென உணரப்பட்ட சந்தம், வண்ணம் இவற்றைப் பாடுவதில் வல்லவராக விளங்கிய சுவாமிகளின் ஆற்றலைக் கண்ட மான் பூண்டியா பிள்ளை சுவாமிகளைத் தமது 'தத்துப்புத்திரராக' ஏற்றுக்கொண்டு சுவாமிகளுக்கு மீண்டும் நாடகக் கலையில் நாட்டமேற்படச் செய்தார். சுவாமிகளும் நாடக ஆசிரியராக மீண்டும் செயல்படத் தொடங்கினார். வள்ளி வைத்திய நாதய்யர், அல்லி பரமேசுவர அய்யர் ஆகியோரின் நாடகக் குழுக்களில் நாடக ஆசிரியராகப் பணியாற்றினார். பின்னர் பி.எஸ். வேலுநாயர் என்பாரின் நாடக சபையிலும் பணிபுரிந்தார். இக்குழுவில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தபோதுதான் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'மனோகரா' நாடகத்திற்கும் பாடல் எழுதினார் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

நாடகங்கள்

'நாடக மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு; நாடகங்களில் நல்ல செய்தி' என்பதுவே சுவாமிகளின் நாடக மந்திரமாக விளங்கிற்று. தமிழ் நாடக மேடையைச் சீரமைப்பு செய்து அனைத்துத் தர மக்களும் நாடி வரும் இடமாக மாற்ற வேண்டும் என்பதில் பேரவா கொண்டிருந்தார். தெருக் கூத்து மேடையின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணம் அதனைப் படைத்தளித்த கலைஞர்களே அன்றிக் கதைகள் அல்ல என்பதனைக் கண்டறிந்த சுவாமிகள் தமிழ் நாடக மரபு காத்து, தமிழ் நாடக மேடையைச் செம்மை செய்வதை நோக்கமாகக் கொண்டு நாடகம் படைத்தளிக்க லானார். எனவேதான் மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான தொன்மங்களையும், வீர வரலாறுகளையும் தமக்குரிய நாடகக் களங்களாக்கிக் கொண்டு நாடகமாக்கினார். நாடகக் கருத்துக்கள் மக்களை எளிதில் சென்றடைய எளிய கதைகளே சிறந்தவை எனக் கருதினார்.

சுவாமிகள் 51 நாடகங்கள் எழுதியதாகத் தெரிந்தாலும் சில கிடைக்காமற் போயுள்ளன. அச்சு வடிவில் சில நாடகங்கள் பிற்காலத்தில் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் நாடகப் பிரதிகள் கையெழுத்துப் படிவ நிலையில் சுவாமிகளின் தலைமைச்

சீடர்களாகப் பயிற்சி பெற்றுப் பிற்காலத்தில் தமிழகத்தின் நாடக முடிசூடா மன்னர்களாக விளங்கிய தி.க. சண்முகம் சகோதரர் களால் பாதுகாக்கப் பெற்றன. 'சுவாமிகள் எடுத்துக்கொண்ட கதைகள் பெரும்பாலும் அம்மானைப் பாடல்களான நம்முடைய தாய்மார்கள் சுவையோடு படித்து மகிழ்ந்து வந்த பழங்கதைகள் தாம்' என்பார் தி.க. சண்முகம்.[35]

அபிமன்யு சுந்தரி, பவளக்கொடி, சீமந்தினி, சதிஅநுசூயா, பிரகலாதா, சிறுத்தொண்டர், வள்ளி திருமணம், ஞானசவுந்தரி, பிரபுலிங்க லீலா, மணிமேகலை, இலங்காதகனம், வீர அபிமன்யு, சத்தியவான் சாவித்திரி, சுலோசனா சதி, அல்லி அர்ச்சுனா போன்றன சுவாமிகளின் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். மேலும் வடமொழி நாடகமான 'மிருச்சகடிகை'யையும் சேக்சுபியரின் ஆங்கில நாடகங்களான 'ரோமியோ ஜுலியட்' மற்றும் 'சிம்பலைன்' நாடகங்களையும் தமிழாக்கம் செய்து நாடகமாக்கி யுள்ளார். மிகச் சிறந்த பன்மொழிப் புலமை மிக்கவராகச் சுவாமிகள் விளங்கினாரென்பதை இத்திறன் புலப்படுத்துகிறது.

தமிழ் நாடக வரலாற்றின் ஒரு குறிப்பிட்ட காலக் கட்டத்தினைத் தம் கட்டுக்குள் கொண்டு வந்து தமிழக மக்களை மேடையின்பால் கட்டிப் போடச் செய்தவை சுவாமிகளின் நாடகங்கள் எனலாம். தமிழகத்தின் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் அனைத்தும் சுவாமிகள் ஆக்கிய உரையாடல்களை உச்சரிப்பதிலும், இசைப்பாடல்களைப் பாடுவதிலும் பரவசம் அடைந்தன.

தொழில் முறை

நாடகத்தையே தொழிலாகக் கொண்டு நாடகம் செய்து அவற்றைப் படைத்தளிக்கும் முறைக்குத் தொழில்முறை நாடகமுறை என்று பெயர். இவ்வகையிலான நடிகர்களும், பிற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களும் முழு நேரமும் நாடகத்தையே தொழிலாக்கி அதனை நம்பியே வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொள்வர். தமிழகத்தில் பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திய 'பார்சி' நாடகக் குழுக்கள், இவ்வகையில் தொழில்முறையிலான நாடகக் குழுக்கள் தமிழகத்தில் தோன்றி வளருதற்கான முன்னோடியாக விளங்கின எனலாம். சங்கரதாச சுவாமிகள் தொழில் முறை நாடகக்குழு முறைக்கு உரிய வடிவம் கொடுத்து அதனை ஒரு நாடக இயக்கமாக ஆக்கினார். இவ்வகைக் குழுக்கள் பெரும்பாலும் நிரந்தர அமைப்புமுறையில் விளங்கின.

---

35. தி.க. சண்முகம், நாடகக்கலை, ப. 36.

பாலர் சபை நாடக முறை

தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களின் நாடகங்கள் பரவலாக மேடையேறிய போதும் நடிகர்களிடையே குடிகொண்டிருந்த போட்டியும், பூசலும் முற்றிலும் விலகாமல் இருந்து வந்தன. எனவே மேடையில் ஒழுக்கக்கேடும் கட்டுப்பாடின்மையும் தொடரலாயின. எனவே தமிழ் நாடகத்தைச் செம்மைப்படுத்த வேண்டுமாயின் நடிகர்கள் செம்மைப்படுத்தப் பெறவேண்டும் என முடிவெடுத்தார் சுவாமிகள். 'செல்வமும் செல்வாக்கும் பெரிய நடிகர்களிடையே கட்டுப்பாடின்மையை ஏற்படுத்தின. தாங்கள் ஏற்றுள்ள பாத்திரங்களுக்குரிய வரம்புகளை மீறிச் சக நடிகர்களை மேடையிலேயே இழித்தும், பழித்தும் பேசிக் கை தட்டல் பெறுவதும், சற்றுத் திறமை குறைந்தவர்களை அவமானத்திற்குள்ளாக்குவதும் அன்றாட நிகழ்ச்சிகளாக அக்கால நாடக மேடையில் நிகழ்ந்தன'[36] என்பார் கு. சா. கிருட்டிணமூர்த்தி. இந்நிலையை மாற்றினாலொழிய, தமிழ் நாடக மேடையைச் சீரமைப்பது இயலாத காரியமென எண்ணிய சுவாமிகள் பெரியவர்களால் மதிப்பிழந்த மேடையைக் காக்கப் பெரியவர்களை அப்புறப்படுத்திவிட்டு அந்த இடத்தில் சிறுவர்களை இடம்பெறச் செய்து நாடகம் செய்யும் முயற்சியை மேற்கொண்டார். இம்முயற்சியே 'பாலர் (சிறுவர்) நாடக சபை' முறையென அறியப்பெறும் நாடகப்பரிசோதனை முயற்சியாகும். 1910ஆம் ஆண்டு இவ்வகையிலான நாடக சபாவாக, 'சமரச சன்மார்க்க நாடக சபா' என்னும் சபையினைத் தோற்றுவித்த சுவாமிகளுக்கு உந்துதல் சக்தியாக விளங்கியது கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாசல பாகவதர் என்பவர் 10 முதல் 12 வயதுக்குட்பட்ட சிறுவர்களைக் கொண்டு நடத்திய நலுங்கு நிகழ்ச்சியாகும். இந்நிகழ்ச்சியில் சிறுவர்கள் தோன்றியபோது மக்கள் அதனை வரவேற்ற நிலையைக் கண்ட சுவாமிகள் அத்தகைய சிறுவர்களைக் கொண்டு நாடகம் செய்யும் முயற்சியை மேற்கொண்டார். பெரியவர்களால் வரம்பு மீறிப் பேசப்பட்ட உரையாடல்கள் ஒழுக்கமும், கட்டுப்பாடும் மிக்க சிறுவர்களால் மேடையில் அழகாக ஒப்புவிக்கப்பட்டன. இச் சிறு வயது நடிகர்கள் மக்களை மேடை பால் நாடிவரச் செய்தார்கள்.

மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பாலசபை

தொடர்ந்து 1918இல், 'மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பால சபை' என்னும் பெயரில் புதியதொரு பாலர் நாடக

---

36. கு.சா. கிருட்டிணமூர்த்தி, தமிழ் நாடக வரலாறு, ப. 102.

சபையினைத் தோற்றுவித்த சுவாமிகள், முழுவதும் சிறுவர்களைக் கொண்டு செயல்படுத்தலானார். இப்பாலர்சபை தமிழகத்தில் பல புதிய பாலர் சபைகளின் தோற்றத்திற்கும் செயல்பாட்டிற்கும் காரணியாக விளங்கிற்று எனலாம். தி.க. சண்முகம் மற்றும் அவருடைய சகோதரர்களான தி.க. சங்கரன், தி.க. முத்துசாமி ஆகியோர் இச்சபையின் தொடக்கக் கால நடிகர்களாக விளங்கினர். சிறுவர்களைப் பயிற்றுவிப்பதற்காகப் 'பால பாடம்' என்னும் பயிற்சி முறையையும் சுவாமிகள் தோற்றுவித்தார். பாலர் நாடக சபை முறையில் நடிப்புப் பயிற்சியோடு ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு, கடுமையான சட்ட திட்டங்கள் முதலியன பேணப்பட்டன. இவை தவிர அடிப்படைக் கல்வியும் புகட்டப் பெற்றது. மேலும் சிறுவர்களுக்கு மிகச் சிறந்த நடிப்புப் பயிற்சி அளித்து அடுத்த கட்ட வளர்ச்சிக்கு வழிகோலியதில் இச்சபையின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நடிகர், நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளர்

எடுப்பான தோற்றம் மிக்க சுவாமிகள் குறிப்பிடத்தக்க நாடகப் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பதில் சிறந்து விளங்கலானார். ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்தோடு ஒன்றிப்போகும் சுவாமிகள் அப்பாத்திரமாகவே மாறிவிடுவார். எமன், சனீசுவரன் போன்ற பாத்திரங்கள் சுவாமிகள் முத்திரை பதித்தனவாக விளங்கின. எனினும் தாம் பூண்ட வேடங்களின் இயல்பான, மிடுக்கான தோற்றம் சில மோசமான விளைவுகளை ஏற்படுத்திவிட்டதால் நடிப்பதை நிறுத்திக் கொள்ள வேண்டியதாயிற்று. 'சாவித்திரி' நாடகத்தில் எமனாக நடித்த சுவாமிகள் சத்தியவானுடைய உயிரைக் கவர்ந்து வர முடியாத கிங்கரர்களைக் கோபித்துக் கொள்ளும் கட்டத்தில் ஆவேசமாக நடிக்க சுவாமிகளின் எமன் வேடத் தோற்றத்தைப் பார்த்துப் பயந்துபோன ஒரு பெண்ணுக்குக் 'கருக்கலைவு' ஏற்பட்டது. அதுபோலவே 'தமயந்தி' நாடகத்தில் சனீசுவரன் வேடம் பூண்ட சுவாமிகள் நாடகம் முடிந்தபின்பு ஒப்பனையோடு அருகிலிருந்த கிணற்றுக்குக் குளிக்கச் சென்றபோது எதிரில்வந்த பெண்ணொருத்தி பயத்தில் மூர்ச்சையுற்று இறந்து போன நிகழ்வும் நடந்தது. இந்நிகழ்வுகள் கண்டு நடிப்பதை நிறுத்திக் கொண்ட சுவாமிகள் நாடகம் பயிற்றவிப்பதிலும், நாடகம் எழுதுவதிலும் மட்டுமே கவனம் செலுத்தலானார்.

சுவாமிகள் சிறுவர்களுக்கு வழங்கிய நடிப்புப் பயிற்சி மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்கியது. பிற்காலத்தில் ஒரு புதிய

தலைமுறைக் கலைஞர்களையே தமிழ் நாடக மேடைக்குப் பங்களிப்புச் செய்யும் வண்ணம் பயிற்சி முறையைச் சுவாமிகள் உருவாக்கியளித்தார். நடிப்பு, உரையாடல் உச்சரிப்பு, ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு இவற்றைக் கலந்து நாடகப் பயிற்சியளித்தார். சுவாமிகளின் 'பிரம்படி' என்பது நாடகப் பயிற்சியின் தண்டனை முறையாக இருந்தது. எமன், இரணியன், கால பைரவர், கடோற்கசன் போன்ற கடுங்குணம் கொண்ட பாத்திரங்களுக்கான பயிற்சியளிக்கும்போது பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப சுவாமிகள் மேற்கொள்ளும் செயல்பாடுகள் அச்சத்தை வரவழைப்பதாய் இருந்தன. பயிற்சியில் கடுமையைக் காட்டிய சுவாமிகள் சிறுவர்களைத் தேர்ந்த கலைஞர்களாக்க வேண்டும் என்னும் எண்ணத்தாலேயே அவ்வகையில் செயல்படலானார். சுவாமிகளின் 'பிரம்படி'பட்ட பல கலைஞர்கள் பிற்காலத்தில் தேர்ந்த கலைஞர்களாகப் பரிணமித்தார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

நாடகப் பங்களிப்பு

சங்கரதாச சுவாமிகள் தமிழ் நாடகக் கலைக்குப் பங்களிப்புச் செய்த நிலையினை மூன்று பிரிவுகளாக்கிக் காணலாம். அவை,

அ) பாலர் சபை நாடகமூலம் நாடகப் பரிசோதனை முயற்சி

ஆ) மக்களுக்குத் தெரிந்த கதை; மக்களுக்கான நாடகம் தமிழிசைப் பாடல்கள்

இ) கலைஞர்கள் நிலையில் புதிய பரிணாமம்

போன்றனவாகும்.

நாடகப் பரிசோதனை

'பாலர் சபை முறை' என்பது தமிழ் நாடகமேடையைப் பொறுத்த வரையிலும் தனித்தன்மை வாய்ந்த மேடைப் புரட்சி யெனலாம். அடுத்த கட்டத்திற்கான நல்ல நாடகக் கலைஞர்களைப் பங்களிக்கச் செய்த இம்முறை மூலம் தமிழ் நாடகக் கலை புதுப்பொலிவு பெற்றது. 'கூத்தாடிகள்' என நடிகர்கள் கொண்டிருந்த அடைமொழியினை அழித்தெறிந்த நாடக முறையாகவும் இது விளங்கிற்று. சுவாமிகள் விதைத்த இவ்விதை தமிழகமெங்கும் விளைச்சலைத் தந்தது. தமிழ் நாடகம் கலை வடிவிலும், படைப்பு நிலையிலும் புதிய மாற்றம் பெற்று மலர்ச்சியடைந்தது. இந்நாடக முறை குறித்து விரிவாகப் பின்னர் விளக்கப்படவுள்ளது.

மக்களுக்குத் தெரிந்த கதை, மக்களுக்கான நாடகம்

மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான கதைகளை, மக்களுக்குப் புரியும் வண்ணம் அழகிய தமிழில் சுவாமிகள் நாடகமாக்கிக் காட்டினார். அடித்தல், திருத்தல் ஏதுமின்றி அப்படியே எழுதிச் செல்லும் வல்லமையினைச் சுவாமிகள் பெற்றிருந்தார். 'சுவாமிகள் பாடல்கள் எழுதும்போது சொற்களைத் தேடிக் கொண்டிருப்ப தில்லை. எதுகை, மோனை, நயம், பொருள் இவற்றுடன் சொற்கள் இவரைத் தேடி வந்து நிற்கும். விடாமல் எழுதுவார். சிந்தனை செய்யும் நேரத்தில் கூட எழும்பி நடக்காமல் 'சிவமயம்', 'வேலும் மயிலும் துணை' என எழுதிக்கொண்டேயிருப்பார். பின்பு முன் விட்ட இடத்திலிருந்து எழுதத் தொடங்குவார்'[37] எனச் சுவாமிகளின் எழுத்து வன்மை குறித்து விளக்குவார் அவரது தலைமை நாடக மாணாக்கரான தி.க. சண்முகம்.

ஒரே இரவில் ஒரு முழுநீள நாடகத்தினை எழுதிச் சாதனை படைத்தவராகச் சுவாமிகள் விளங்கலானார். தமது மாணவரான சிறு வயது தி.க. சண்முகத்தின் நடிப்பாற்றலில் நம்பிக்கை வைத்து, அவரைத் தலைமை வேடத்தில் நடிக்க வைப்பதற்காகவே 'அபிமன்யு' நாடகத்தினை ஒரே இரவில் நூற்றுக்கணக்கான பாடல்களுடன் அடித்தல், திருத்தல் இன்றி எழுதி முடித்துவிட்டு, 'இந்த நாடகம் சண்முகத்திற்கு' எனக் குறிப்பும் எழுதித் தூங்கச் சென்றவர் சுவாமிகள். 'அபிமன்யு சுந்தரி' என்ற அம்மானைப் பாடல் பிரதியும் ஒரு அரிக்கேன் விளக்கும், ஒரேயொரு இரவும் மட்டுமே 'அபிமன்யு' நாடக உருவாக்கத்திற்குத் துணை நின்றன.

> துந்துபி களெல்லாம் தும் தும் தும் எனவும்
> சங்கு களெல்லாம் பம் பம் பம் எனவும்
> தாளவகைச் சல்லரி மல்லரி கரடிகைகளோ தீம் தீம் தீம் என்றும்
> முரசு, பேரிசை மிருதங்கங்களோ தோம் தோம் தோம் என்றும்
> தொலிக்கின்றன
>
> ஆகவே இவ்வகை வாத்திய ஒலிகளெல்லாம் ஒன்று
> கூடித் தும்பம் தீம்தோம், தும்பம் தீம்தோம்
> துன்பம் தீம்தோம், துன்பம் தீர்ந்தோம்
> என்னும் பொருளைத் தருகிறதல்லவா

இந்தப் பாடல் வரிகள் எதைத் தெரிவிக்கின்றன. சுந்தரியை அபிமன்யுவுக்குக் கொடுக்க மறுத்து, துரியோதனன் மகன்

---

37. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 'தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர், சங்கரதாச சுவாமிகள் நாடக மன்ற வெள்ளிவிழா மலர்.

இலக்கண குமாரனுக்கு மணமுடிக்கச் சகல ஏற்பாடுகளும் நடைபெறுகின்றன. மணமகன் தனது பரிவாரங்களுடன் வந்து விட்டான் என மங்கள வாத்தியங்கள் முழங்குகின்றன. இன்னும் சிறிது நேரத்தில் மணப்பெண்ணை அழைத்துப் போக வந்து விடுவார்கள். இந்த விருப்பமற்ற திருமணத்திற்காக நடக்கும் மேளதாள ஒலிகளைக் கேட்டு, சுந்தரி உடல் நடுங்குகிறாள்; கண்ணீர் விடுகிறாள். இசைக்கருவிகளின் முழக்கம் அவள் இதயத்தில் ஓங்கி அடிப்பதுபோல உணருகிறாள். இக்கட்டத்தில் வழக்கம் போல் சுந்தரிக்கு மலர்கள் கொண்டுவரும் ஒரு பாட்டியின் மூலமாக அத்தான் அபிமன்யு வந்துவிட்ட சேதியினைச் சுந்தரி தெரிந்து கொள்கிறாள். பூச்செண்டுக்குள் காதலன் வைத்தனுப்பிய கணையாழியையும், கடிதத்தையும் கண்டெடுக்கிறாள். ஆனந்தக் கண்ணீர் வடிக்கிறாள். முன்பு இதயத்தைத் தாக்கித் துன்பத்தைத் தந்த அதே மேள வாத்திய ஒலியே இப்போது அவள் இதயத்தை மகிழ்விக்கின்றன.

"தோழி! என்ன அதிசயமடி! சற்று நேரத்திற்கு முன் அந்த முட்டாள் இலக்கணனுக்கு நான் மனைவியாகப் போவதை அறிவித்து என் இதயத்தைத் துன்புறுத்திய அதே மேளதாள ஒலிகள் இப்போது எனக்குத் தேறுதல் கூறுவது போல ஒலிக்கின்றனவே" - இது உரைநடையில் சுவாமிகள் வடித்துள்ள கற்பனை. அந்த நாளில் சுந்தரி பேசுவதாக அமைக்கப்பட்ட இவ்வுரையாடல் மக்களிடையே பெரும் வரவேற்பைப் பெற்று விளங்கியது.

இது போலவே 'கோவலன்' நாடகத்தில்

மாபாவியோர் கூடி வாழும் மதுரைக்கு
மன்னா போகாதீர் இன்று

என்ற பாடல் கண்ணகி மூலமாகப் பாடப்படுகின்றது. இந் நாடகம் மதுரையிலே நடத்தப் பெற்றபோது சபையோர் கூச்ச லிட்டுக் கோபத்தில் 'சங்கரதாசு மேடையில் வா' எனச் சத்தமிடு கின்றனர். மேடையில் வந்து நின்ற சுவாமிகள் தமது பாடல் வரிகளுக்கான விளக்கத்தினைப் பின்வருமாறு கூறி நின்றார்.

மா என்ற சொல் திருமகளாகிய இலக்குமியையும்

பா என்ற சொல் கலைமகளாகிய பாரதியையும்

வி என்ற சொல் மலைமகளாகிய பார்வதியையும்

குறிப்பதாகக் கூறி, திருமகள், கலைமகள், மலைமகள் மூவரும் சேர்ந்து வாழும் மதுரை செழிப்பு மிக்கதால் காற்சிலம்பு வாங்க

ஆள் கிடைக்காதே என்ற கருத்துப்பட 'மாபாவியோர் கூடி வாழும் மதுரைக்கு மன்னா போகாதீர்' என மதுரை நகரைப் பெருமைப்படுத்தியதாகச் சுவாமிகள் அளித்த விளக்கத்தைக் கேட்டு அனைவரும் கரவொலி எழுப்பிப் பாராட்டினார்கள். முன்வரிசையில் அமர்ந்திருந்த புலவரொருவர், 'சுவாமிகளே நீர் எந்தக் கருத்தில் எழுதியிருந்தாலும் சரி உமது புலமைக்குத் தலை வணங்குகிறோம்' என்றார்.

தமிழிசைப் பாடல்கள்

தமிழ் நாடகமேடையில் தமிழிசை மரபு காக்கும் வண்ணம் நாடகங்களில் தமிழிசைப் பாடல்களை ஆக்கியளித்துத் தமிழ் நாடகம் மூலம் தமிழ் இசையின் பெருமை போற்றிய நிகழ்வும் சுவாமிகளின் காலத்திலேயே நிகழ்ந்தது. இனிய வண்ண மெட்டுக்களைக் கருநாடக இசையமைப்பில் அமைத்து நாடகப் பாடல்கள் மூலம் தமிழிசை வளர்த்தவர் சுவாமிகளே ஆவர். சுவாமிகளின் பாடல்கள் பொருள் எளிமையும் இசை இனிமையும் கொண்டு விளங்குவதாகக் குறிப்பிடுவார் து. ஆ. தனபாண்டியன்.[38]

அக்காலத்தில் மக்கிகளிடையே பயன்பாட்டிலிருந்த தோடி, மாயா மாளவ கௌளை, சங்கராபரணம், கல்யாணி போன்ற பல சம்பூரண இராகங்களையும், மோகனம், ஆரபி, மத்தியமாவதி போன்ற இராகங்களையும் சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல்களில் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளார். அவலச் சுவையைச் சித்திரிக்க முகாரி இராகமும், வீரச்சுவையினைச் சித்திரிக்க அடாணா இராகமும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதுபோன்றே நாடகக் கதையின் போக்குக்கு ஏற்பத் தாள வேறு பாடு ஏற்படும் இடங்களில் கண்டசாபு போன்ற தாளங்களையும் பயன்படுத்தியுள்ளார். தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ், திருவருட்பா போன்ற பக்திப் பாடல் மெட்டுக்களைப் பெருமளவில் பயன்படுத்தியுள்ள சுவாமிகள், அண்ணாமலை ரெட்டியார் இயற்றிய காவடிச் சிந்துப் பாடல் மெட்டுக்களிலும் பல பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். 1902ஆம் ஆண்டு நாடகத்திற் கன்றித் தனியாகப் பழனியாண்டவர் சந்நிதியில் பாடப் பெற்ற சுவாமிகளின் பாடல்களில், 'ஞானப்பழத்தைப் பிழிந்து' என்ற பாடல் இன்றும் புகழ் மிக்கதாக விளங்கி வருகிறது.

---

38. து.ஆ. தனபாண்டியன், சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகப்பாடல்கள், முன்னுரை.

கலைஞர்கள் நிலையில் புதிய பரிணாமம்

சங்கரதாச சுவாமிகள் தமது நடிப்புப் பயிற்சி மூலம் புதிய தலைமுறைக்கான பல நல்ல சிறுவயதுக் கலைஞர்களைத் தமிழ் நாடக மேடைக்காகக் கொடையாக்கித் தந்தார். அவரது நாடகங்கள் தொடர்ந்து இன்றும் தமிழகத்தில் நடத்தப்பட்டு வரும் நிலை அவர் ஆக்கித் தந்த நாடகங்கள் தமிழ் நாடக மேடைக்கு மட்டுமல்லாமல் மேடைக் கலைஞர்களுக்கும் புதுவாழ்வு அளித்துள்ளதையே காட்டுகிறது. அவரது பயிற்சியில் சிறந்த நாடகச் சிறுவர்கள் வளர, வளரத் தமிழ் நாடகக் கலையும் சேர்ந்து வளரலாயிற்று. ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு மிக்க கலைஞர்கள் உருவாக்கம் கண்டார்கள். வெற்றிலை போடுதல், போதைப் பொருட்களைப் பயன்படுத்துதல் அடியோடு தவிர்க்கப் பெற்றன. தவறு செய்தவர்களுக்குச் சுவாமிகள் வழங்கிய பிரம்படித் தண்டனை கடுமையானது. இதற்குப் பயந்து ஓடிப்போன சிறுவர்கள் பலர் உண்டு. நல்ல நாடகப் பயிற்சி, குரல் பயிற்சி, மொழிப் பயிற்சி, பாடல் பயிற்சி இவற்றின் மூலம் சிறுவர்கள் பண்பட்ட இசைநடிகர்களாக மாற்றம் பெற்றார்கள். இத்தகைய முறையாலேயே பாலர் சபை முறை ஒரு குருகுல முறை என வர்ணிக்கப்பட்டது. சுவாமிகளின் நேரடி மாணவர்களாகப் பயிற்சி பெற்ற தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் பிற்காலத்தில் மிகச் சிறந்த நாடக வல்லுநர்களாகத் தமிழ் நாடக மேடையை முன்னெடுத்துச் சென்றார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மேலும் சுவாமிகள் ஆக்கித்தந்த பாலர்சபை முறையின்கீழ்த் தோற்றம் கண்ட பல நாடகக் குழுக்களும் அக்காலத்தில் அவர் விட்டுச் சென்ற பணியினைத் தொடர்ந்தன. இவ்வகையில் என்.எஸ். கிருட்டிணன், டி.என். சிவதாணு, எம்.ஜி. ராமச்சந்திரன், சிவாஜி கணேசன், முத்துராமன், எம்.ஆர். இராதா, எசு.வி. சகஸ்ர நாமம், எஸ்.எஸ். இராசேந்திரன் போன்ற பல முன்னணிக் கலைஞர்களும் பாலர் சபை நாடக முறையின் கொடைகளேயாவர்.

இவ்வகையில் சுவாமிகள் மக்களுக்குத் தெரிந்த கதைகளையே களமாகக் கொண்டு தமிழ் நாடகத்தைப் புதிதாகப் படைத்துத் தமிழ் நாடக மேடையைத் தூய்மைப்படுத்தினார். கற்றோரும் கல்லாதோரும் தமிழ் நாடக மேடையை நாடிவரச் செய்தார். தமிழகத்தில் தொழில்முறை நாடக முறையென்னும் பாதையைச் சீர்செய்துப் பயணித்தார். பிற தொழில் முறைக் குழுக்களுக்கும் தமது நாடகங்களே முக்கிய நாடகங்களாக விளங்கத்தக்க வகையில் நாடகம் படைத்தளித்தார். பெரியவர்கள் வேடமேற்று நடித்த நாடகங்களின் தரம் குறைந்த நிலையில் பெரியவர்களுக்கான

வேடங்களைச் சிறுவர்களுக்குத் தந்து புரட்சி செய்தார். 'பாலர் சபை நாடக முறை' என்னும் நாடகச் சோதனையை மேற் கொண்டு அதையே தமிழ் நாடக மேடைக்கான புத்தொளி இயக்கமாக மாற்றினார். சிறுவர்களைக் கொண்டு தமிழ் நாடக மேடையை ஒழுக்கமும் கட்டுப்பாடும் சிறக்கச் செய்தார். பயின்முறை நாடகக் குழுக்களுக்கும் பாடல் எழுதித் தோழமை கொண்டார். தமிழ் நாடகத்தின் மேன்மை ஒன்றையே தம் வாழ்நாள் பணியாகக் கொண்டார். மேடையில் தமிழிசை காத்து தமிழிசை மரபுக்கும் ஒளியூட்டினார். நடிகர்கள் தெய்வத்திடமும் தேசத்திடமும் அன்போடும், பக்தியோடும் வாழவேண்டும் என்பதை அடிப்படை உணர்வாக்கித் தந்தார். 'சுவாமிகள்' என்ற வேடத்தில் தமிழ் நாடக மேடையின் உயர்வுக்காக வாழ்நாள் தவம் மேற்கொண்ட சங்கரதாச சுவாமிகள், 'தமிழ் நாடகப் பேராசிரியர்' எனப் போற்றுமளவுக்குத் தமிழ் நாடக மேடையைச் சீரமைப்பு செய்தவராவார்.

பாலர்சபை நாடகமுறை - தமிழ் நாடகப் பரிசோதனை

இது தமிழ் நாடகமேடையின் ஒரு காலக்கட்ட சோதனை நிகழ்வாக அமைந்த பயிற்சி முறையாகும். தமிழ்நாடக மேடைச் சீரமைப்பிற்காக நாடகக் கலையின் அனைத்துக் கூறுகளையும் அடிப்படையில் செப்பமிட மேற்கொள்ளப்பெற்ற புத்தொளிப் பயிற்சியெனவும் கொள்ளலாம். தமிழ் நாடகத்தின் மேம்பட்ட வெளிப்பாட்டுக்காக நாடகப் பெரியோர்களால் அமைக்கப் பெற்ற பயிற்சிக்களம் இது. இக்களத்தில் சுமார் அரை நூற்றாண்டுக் காலம் தமிழ் நாடகம் மையம் கொண்டு தமிழக மக்களுக்கும், தமிழ்மொழிக்கும், நாட்டுக்கும் பயனளித்த கலையாகப் பாங்குடன் வெளிப்பட்ட நிகழ்வு தமிழ் நாடக வரலாற்றின் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும்.

நிரந்தரக் குழுக்கள்

தொழில்முறை அமைப்பில் அமைந்துள்ள பாலர்சபைக் குழுக்கள் நிரந்தரக் குழுமுறையில் செயல்படலாயின. நடிகர்கள் அனைவரையும் ஒருசேரத் தங்க வைத்து ஒன்றாகவே பயிற்சி யளித்து மேடையேற்றம் செய்யும் முறையே நிரந்தரக் குழுக்களின் செயல்பாட்டு வழிமுறையாகும். சாதி, மத வேறுபாடின்றி அனைவரும் ஒன்றாகத் தங்குவர். ஒரே சமையலில் உணவு பரிமாறப்படும். இசைப்பயிற்சி, நடனப்பயிற்சி, உரையாடல் உச்சரிப்புப் பயிற்சி, நடிப்புப் பயிற்சி என அனைத்துப் பயிற்சி களும் தனி வல்லுநர்களைக் கொண்டு அன்றாடம் வழங்கப்

பெறும். குழுவினர் ஒரு இடம்விட்டு இன்னொரு இடத்திற்கு நாடகம் படைத்தளிப்பதற்கான பயணம் மேற்கொள்ளப் பெறும்போதும் ஒன்றாகவே செல்வர். இவர்களின் அனைத்து நடவடிக்கைகளையும் கட்டுப்படுத்த 'சட்டாம் பிள்ளை' என்று ஒருவர் பணியில் இருப்பார். பாலர் சபைகளும் நிரந்தரக் குழு முறையிலேயே செயல்பாட்டை அமைத்துக் கொண்டன.

பாலர் சபை

'பாலர் சபை' எனவும் 'பால்யர் சபை' எனவும், 'பால சபை' எனவும், 'பாய்ஸ் கம்பெனி' (Boys Company) எனவும், 'ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி' (Original Boys Company) எனவும் பலவாறாகப் பெயர் கொண்டழைக்கப்படும் வகையில் பல பாலர் சபைகள் தமிழகத்தில் தோற்றம் கண்டு தொடர் செயல்பாட்டில் இருந்து வந்துள்ளன. முழுக்கச் சிறுவர்களை மட்டுமே கொண்டிருந்ததால் 'பாலர்சபை' எனப் பெயரிட்டு அழைக்கப்பெற்றன என்றாலும் 'பார்சி' நாடகத் தாக்கத்தால் 'பாய்ஸ் கம்பெனி' என்பதே தொழிற் பெயராக அமைந்து வந்துள்ளது. காலம் செல்லச் செல்லச் சில பாலர் சபைகளில் பெண்களும் இடம்பெறத் தொடங்கியபோது, அவை தவிர்த்த தொடக்கக்காலப் பாலர்சபைகள் 'ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி' என அறியப்பெற்றன.

ஐந்தில் வளையும்

சிறு வயதில் மேற்கொள்ளப்படும் பயிற்சிகள் மூலம் சிறுவர்கள் தங்கள் இலக்கினை முன்னரே திட்டமிட முடிகிறது. மேலும் அப்பயிற்சி அவர்கள் மனத்தில் ஆழமாகப் பதிவதோடு ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு போன்ற தங்களது இயல்பான தன்மையால் அப்பயிற்சியினைப் பயனுள்ளதாகவும் ஆக்கிக் கொள்ள முடிகிறது. எனவேதான் பெரியவர்கள் மட்டுமே பேசத் தகுந்த உரையாடல்களைக் கூடத் தங்கள் பிஞ்சு வாயால் உச்சரித்துப் பெரியவர்களுக்கான கடினமான நாடக வேடங்களைக் கூட எளிதாக்கிக் கொண்டு நடிக்கும் திறனைப் பாலர்சபைகள் மூலம் சிறுவர்கள் பெற்றுத் தேர்ந்தார்கள். ஐந்து வயதிலேயே பாலர் சபைகளில் சிறுவர்கள் சேர்த்துக் கொள்ளப் பெற்றுப் பயிற்சி யளிக்கப் பெற்றார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

ஐந்து முதல் பன்னிரண்டு வயது வரையிலான சிறுவர்களையே பெரும்பாலும் பாலர் சபைகளில் சேர்த்துக் கொண்டுள்ளனர். பாலர் சபைகளில் பொதுவாகச் சிறுமியர் யாரையும் சேர்த்துக் கொள்ளும் வழக்கம் இல்லை. நிரந்தரக் குழு அமைப்பு முறையில்

பாலர் சபைகள் இயங்கி வந்ததால் சிறுமியரைத் தங்க வைப்பதில் உள்ள சிரமம் ஒரு காரணமென்றாலும் பெரும்பாலும் பெற்றோர்கள் சிறுமியரை நாடகக் குழுக்களில் சேர்க்க விரும்பாததே முக்கியக் காரணமாக விளங்கிற்று. பாலர் சபை குழுக்களில் இடம்பெற்ற சிறுவர்களின் எண்ணிக்கையில் வரையறை ஏதும் இல்லை. குழுவின் வசதிக்கேற்ப எண்ணிக்கை அமைந்தது. எனினும் பல நாடக சபைகள் நூற்றுக்கும் மேற் பட்ட எண்ணிக்கையிலான சிறுவர்களைக் கொண்டு விளங்கின. மதுரை ஸ்ரீபால சண்முகானந்த சபா தொடக்கத்தில் சுமார் 200 பேரைக் கொண்டமைந்திருந்தது. மதுரை தேவி பால வினோத சங்கீத சபா சுமார் 300 சிறுவர்களைக் கொண்டிருந்தது. ஒரு குழுவினின்று சிறுவர்கள் தாமாக விலகி வேறு குழுக்களுக்குச் செல்வதும், திறமையான சிறுவர்களைப் பிறகுழுக்களுக்குக் கடத்திச் செல்வதும் அன்றாடச் செயல்பாடாக இருந்ததால் குழு வினரின் எண்ணிக்கையில் 'நிரந்தரம்' என்பது இல்லை. ஆனால் குழுவிலுள்ளோர் ஒரு குடும்பம்போல் குருகுல முறையில் பழகி வாழ்ந்து வந்தனர்.

குழுச் செயல்பாடு

'பாலர் சபைகள்' வர்த்தக ரீதியில் நாடகங்களைப் படைத் தளிக்கும் ஒரு தொழில் நிறுவனமாகவே செயல்பட்டது. நூற்றுக் கணக்கிலான சிறுவர்களைப் பராமரிப்பதும், அவர்களுக்கான ஊதியம் வழங்குவதும், நாடகங்களுக்கான செலவு மேற் கொள்வதும் போக மீதி 'கம்பெனி'யின் உரிமையாளர் பெற வேண்டும். நல்ல நாடகங்கள் நல்ல வருவாயை ஈட்டும் என்பதால் நல்ல நாடகங்களை நோக்கிய குழுச்செயல்பாடே அமைந்து விளங்கிற்று. பெரும் எண்ணிக்கையிலான சிறுவயது நடிகர்கள், பயிற்சி ஆசிரியர்கள், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களான தச்சர், கொல்லர், ஓவியர், தையற்கலைஞர், நிர்வாகத்தரப்பிலான கணக்கர், எழுத்தர் மற்றும் பாடலாசிரியர், இசையாசிரியர், நாட்டிய ஆசிரியர், ஒப்பனைக் கலைஞர், விளம்பர இலாகாவினர், மேடை நிர்வாகிகள் என அனைவரும் ஓரிடத்தில் ஒரு சேரக் கலந்து நாடகம் செய்யும் விதமாகக் காட்சியளித்தது பாலர் சபை முறையின் முயற்சிக்குக் கட்டியம் கூறுவதாய் அமைந்தது. அனைத்துக் கலைஞர்களுக்கும் உணவு, உடை, உறைவிடம், இதர பராமரிப்புச் செலவுகள் அனைத்தும் குழுவினராலேயே மேற் கொள்ளப் பெற்றன. குழுவினர்க்குச் சீருடையே பயன்படுத்தப் பட்டது.

பாலர்சபை நாடகச் சிறுவர்கள் பெரும்பாலும் ஐந்தாண்டுக் கால ஒப்பந்தத்தில் அமர்த்தப்படுவது வழக்கம். இவ் ஒப்பந்தத்தில் பெற்றோர்களையும் இணைத்துக் கொண்டதால் சிறுவர்கள் கட்டுப்படுத்தப்பட்டார்கள். சிறுவர்கள் அதிகாலை எழும்பிக் குளித்தபின் இறைவழிபாடு மேற்கொண்டு பின் நாடகப் பயிற்சி மற்றும் ஒத்திகைகளுக்குத் தயாராக வேண்டும். பெரும்பாலும் சைவ உணவே வழங்கப்பட்டாலும் ஒரு சில நாட்களில் அசைவ உணவும் வழங்கப்பட்டது. சில குழுக்களில் சீரான உணவில் தளர்வு செய்யப்பெற்றுத் தலைமை நடிகருக்கு (ராஜபார்ட்டு) மட்டும் தனி உணவு வழங்கப்பட்டது.[39]

நாடகப்பயிற்சி

காலை உணவு முடித்த உடன் பயிற்சி தொடங்கப்படும். முற்பகல் குறைந்தது இரண்டு மணிநேரக் கடுமையான நாடகப் பயிற்சி அமையும். சண்டைப் பயிற்சி, நாட்டியப் பயிற்சி, பாட்டுப் பயிற்சி இவையும் நடைபெறுவதுண்டு. பிற்பகல் நான்கு மணிக்கு அனைவரையும் ஒரு சேர வெளியே உலாவ அனுமதிப்பர். நடிகர்கள் (சிறுவர்கள்) தங்களுக்குள் மனம் விட்டுப் பேசி மகிழ இந்த ஏற்பாடு. இடையே மதிய உணவு முடிந்த பின்பு மூன்று மணி வரை அனைவரும் கட்டாயம் படுத்துத் தூங்கி ஓய்வு எடுக்க வேண்டுமென்பது உறுதியாகக் கடைபிடிக்கப்பட்டது.

இசைப்பயிற்சி

பாலர் சபை நாடகங்கள் தொடக்கத்தில் மிக அதிக அளவிலான இசைப் பாடல்களைக் கொண்டு விளங்கின. பொதுவாகத் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் இசைப்பாடல் களுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்து வந்ததால் சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களிலும் அதே நிலை நீடிக்கலாயிற்று. இதனால் இசைத்திறன் மிக்கவரே நடிகராக்கப்பட்டனர். தோற்றப் பொலிவு பெற்றவர்களைச் சேர்த்துக் கொண்டு தனியாக இசைப் பயிற்சி அளிப்பதும் உண்டு. சிறுவர்களைக் குழுக்களில் சேர்க்கும் போதே அவர்களது குரல்வளம் சோதனைக்குட்படுத்தப்பட்டது. அவர்களின் தேவைக்கேற்ப இசைப்பயிற்சியளிக்கப்படுவதுண்டு. அவ் இசைப்பயிற்சி குரல்வளத்தைத் தெளிவுபடுத்துவதோடு நடிப்புத் தன்மையையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அமையும்.[40]

---

39. பி.எஸ். நாகராஜபாகவதர், நேர்காணல், 27.2.1989.

40. க. இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப. 48.

இசைப்பயிற்சி மிகவும் கண்டிப்புடனும் கவனத்துடனும் மேற் கொள்ளப்பெற்றது. பயிற்சியின்போது அடிப்பதும், காதைத் திருகுவதும், திருகுவார் என்னும் பொருளினால் காயப்படுத்து வதும் வழக்கமாக இருந்தது. இவ்விதத் தண்டனைகள் யாவும் தங்கள் வளர்ச்சிக்காகவே என்பதைப் பிற்காலத்தில் சிறந்த கலைஞர்களாக மாறியபோது உணர்ந்து கொண்டார்கள்.[41]

பயிற்சியின் முதல்பாடல் சங்கரதாச சுவாமிகள் ஆக்கி அளித்த பின்வரும் பாடலாகும்.

மூலமந்திர மோனநற் பொருளே உயர்
மூசிகம் ஏறும் – மூல
முத்தமிழ் வர்க்க முறைப்படி
கற்க நினைத்த எனக்கருள் – மூல
ஆல முண்டவன் அம்பிகை கொண்டாடும்
அன்புறு மைந்தனானும் படி – வந்து
பொருந்தி விளங்கிய – மூல
புண்ணியம் தாழ்ந்திட்ட பொல்லாக் கலிகாலம்
போதனையைத் தள்ளிப்போடும் இந்த ஞாலம்
கண்ணிய மெண்ணாது காணும் அலங்கோலம்
கதிபெற நினதிரு பதமலர்
துதிபுரியேன் கருளு துதி (மூல)

நாடகப் பயிற்சியின் போது, 'பாடும் முறை' எனத் தனிப் பயிற்சி முறையும் இருந்தது. பாடலை அங்க அசைவுகளுடன் அர்த்தப்படுத்திப் பாடும் முறை இது. பாலர்சபை நடிகர்கள் மேடையில் வேடமேற்றுள்ள நிலையில் பாடலைப் பாடும்போது முகபாவனை, உடல் அசைவு போன்ற கூறுகளை விளக்கி யளிக்கும் பயிற்சிமுறை இதுவாகும். அழுகை, சிரிப்பு, கோபம் என ஒவ்வொரு உணர்ச்சிக்குமான பாடல்களின் தன்மைக்கேற்ற அங்க அசைவுகளும், முகபாவனைகளும் நிலைக் கண்ணாடி முன்பாக நிற்கவைத்துச் செய்து காட்டப்பட்டன. இசைப் பாடல்களைப் பாடி, நிறுத்தி, பின் உரையாடலைப் பேசி விட்டு மீண்டும் பாடி நடிக்கும் பாணி பாலர்சபைகளில் இடம்பெற்று வந்தது. இதற்கேற்ப அளிக்கப்படும் பயிற்சி மேம்பட்டதாக அமையும். பார்வையாளரைக் கவரக்கூடிய பல்வேறு விதமான மேம்படுத்துதல்கள் (improvisation) மூலம் திரும்பத் திரும்பப் பயிற்சி அளிக்கப்படும். அதுபோலவே மேடையில் இடம்பெறும் தர்க்கப் பாடல்களுக்கும் தனிப்பயிற்சி இடம்பெறுவதுண்டு.

---

41. ஏ.எஸ். தங்கவேல், நேர்காணல், 27.2.1989.

சிறுவர்களுக்குச் சுமார் பதினைந்து வயதளவில் ஏற்படும் பருவளர்ச்சி மாற்றத்தின்போது குரல் கரகரப்பாகி மாற்றம் அடையும். இதனை 'மகரக்கட்டு' என்பர். இந்த மாற்றத்தின் போது பல சிறுவர்களின் நாடக வாழ்வு இறக்கத்திற்குச் சென்று விடும். குறிப்பாகப் பெண் வேடமிடும் நடிகர்களுக்கு நடிக்கும் வாய்ப்பில் மாற்றம் ஏற்படும். இத்தகைய நடிகர்கள் வேறு சிறிய பாத்திரங்களுக்கு மாற்றப்படுவார்கள்.

நடிப்புப் பயிற்சி

பாலர்சபைகளில் குறிப்பிடத்தக்க பயிற்சியாக நடிப்புப் பயிற்சி விளங்கியது. இசைப் பயிற்சியின் போது நடிப்புப் பயிற்சிக்கும் சேர்த்து உரிய வாய்ப்பு அளிக்கப்படும். அதுதவிரத் தனியாகவும் நடிப்புப் பயிற்சி அளிக்கப்படுவதுண்டு. நடிப்புப் பயிற்சி மிகவும் கடுமையானதாக அமைவதுண்டு. சங்கரதாச சுவாமிகள், தெ.பொ.கிருட்டிணசாமிப் பாவலர், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, கந்தசாமி முதலியார், தி.க. சண்முகம் போன்றோர் சிறுவர்களுக்கு நடிப்புப் பயிற்சியளிப்பதில் தேர்ந்து விளங்கினர்.

சிறுவர்களைக் குழுவில் சேர்த்த உடனேயே நேரடிப் பயிற்சிக்கு அவர்களை உட்படுத்தாமல் முதலில் பார்வையாளர் மத்தியில் அமரவைத்துப் பிற சிறுவர்கள் நடிப்பதைக் காணச் செய்வது வழக்கமாக இருந்தது. மேடையில் நடிக்கின்ற சிறுவர்கள் நடிப்பு, உரையாடல் உச்சரிப்பு, பாடும் முறை போன்றவற்றைப் பார்த்துத் தங்களுக்குள் ஆர்வத்தை வளர்த்துக் கொள்ளும் ஆர்வத்தினைச் சிறுவர்களுக்கு ஊட்டவே இவ்வுத்தி மேற்கொள்ளப் பெற்றது. நடிப்புப் பயிற்சிக்கெனத் தனிப் பயிற்சி யாளர்கள் அமர்த்தப் பெற்றிருந்ததால் ஓய்வு கிடைக்கும் நேரங் களிலெல்லாம் நடிப்புப் பயிற்சி தொடர்ந்து மேற்கொள்வதில் சிரமம் ஏற்படவில்லை. சுவாமிகளின் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் சிறுவர்களுக்கான நடிப்பு மற்றும் உரையாடல் உச்சரிப்புப் பயிற்சிக்கேற்ப எழுதப் பெற்றிருந்ததால் அவையே பெரும்பாலான பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களுக்குமான அடிப்படைப் பாடமாயின.

நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளர்களில் கந்தசாமி முதலியார் பல பாலர் சபை நாடகக் குழுக்களுக்கும் பயிற்றுவிப்பாளராக விளங்கிய பெருமைக்குரியவராவார். சிறுவர்களின் திறமையை முழுதும் வெளிக்கொணரும் வண்ணம் நடிப்புப் பயிற்சியளிப் பதில் தேர்ந்தவர். 'ஒரு நடிகன் கீழே விழுவது இயற்கையாக இருக்க வேண்டுமென்பதற்காக ஆசிரியரவர்கள் ஐம்பது

முறையாயினும் வெட்டுண்ட மரம்போல விழுந்தே காண்பிப்பார்' என்பர்.[42] இதுபோன்றே பாலமனோகர சபாவினை நடத்தி வந்த தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலரும் குறிப்பிடத்தக்க நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளராக விளங்கினார். நடிப்புத் திறனுள்ள சிறுவர்களைப் பொறுக்கி எடுப்பதிலும் அவர்களுக்கு நல்ல முறையில் பயிற்சி யளிப்பதிலும் வல்லவராகத் திகழ்ந்தார்.[43] 'பாவலரின் நாடகங் களில் இரண்டரை மாதங்கள் மட்டுமே நடிக்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. எனினும் அங்கே கிடைத்த பயிற்சி நாடகத்துறையில் முன்னேறுதற்குப் பெருந்துணையாக இருந்தது' எனத் தி.க. சண்முகம் குறிப்பிடுவதும், 'தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலரின்' திறமையை நேரிலே அனுபவிக்கும் பேற்றினை நான் பெற்றவன், அவர் எழுதித் தந்த நாடகங்களிலே நடித்தவன்' என எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் கூறுவதும் பாவலரின் திறனை வெளிப்படுத்தும் செய்திகளாகும்.

பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களில் சிறுவர்களே பெண் வேடங்களையும் ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது. எனவே அனைத்துச் சிறுவர்களும் நீளமான கூந்தல் வளர்த்திருந்தனர். யார் வேண்டுமானாலும் பெண்வேடம் ஏற்கத்தக்க ஏற்பாடாகவே இது இருந்தது. இத்தகைய சிறுவர்களுக்குப் பெண் வேடமேற் பதற்கெனத் தனித்தன்மை வாய்ந்த பயிற்சியும் அளிக்கப் பெற்றது. பெண்களுக்கான குரல், நடை மற்றும் அங்க அசைவுகளுடன் ஆன நடிப்புப் பயிற்சியளிக்கப் பெற்றது. ஏற்கெனவே குழுக்களில் பெண் வேடமிட்டோரைக் கொண்டு இப்பயிற்சி அளிக்கப்பெற்றது.

உரையாடல் பயிற்சி

உரையாடல் பயிற்சி பெரும்பாலும் இசைப்பயிற்சியோடு இயைந்தே மேற்கொள்ளப் பெற்றிருந்தது எனலாம். இசையும் உரையும் மாறிமாறியமைந்த உரையாடல் இடம்பெற்றிருந்ததால் இவ்வகைப் பயிற்சியே உகந்ததாகக் கருதப்பட்டது. இவ்வகைப் பயிற்சிக்கான அடிப்படைக் கல்வியறிவும், குறிப்பாகத் தமிழ் மொழியறிவும் ஊட்டப்பெற்றன. பாலர்சபை நாடகப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் தமிழிசைப் பாடல்களாக விளங்கியமையால் தமிழ் மொழி குறித்த ஆழமான அறிவும் ஈடுபாடும் தேவை

---

42. டிகே. சண்முகம், 'மறுமலர்ச்சி கண்ட நாடகப் பெருந்தகை', களஞ்சியம், ப. 67.
43. வெ. சாமிநாத சர்மா, 'நாடகத்திலே மலர்ந்த அன்பு', நாடகக் கலைக் களஞ்சியம், ப. 18.

என்பது உணரப்பெற்றுத் தமிழறிந்த ஆசிரியர்களைக் கொண்டு மொழிப் பயிற்சியளிக்கப்பெற்றது. இலக்கியம், இலக்கணம் முதலிய புலமைக்குரிய கல்வியுடன், விருத்தம், சந்தம், அகவல், வெண்பா முதலான வேறுபாடுகளை உணரவும் அவற்றின் அர்த்தங்களைப் புரிந்து பாடவும் பயற்சியளிக்கப் பெற்றதாகப் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் குறிப்பிடுவார்.[44] இவ்வகைப் பயிற்சி நல்ல பாடல் ஆசிரியர்களாகவும், நாடக ஆசிரியர்களாகவும் கூடப் பாலர்சபைக் கலைஞர்களை உருவாக்கப் பயன்பட்டன. படிப்பறிவில்லாமல் பாலர்சபையில் சேரும் சிறுவயது நடிகர்களுக்கு அளிக்கப் பெற்றுள்ள இப்பயிற்சி பாடசாலையில் பயிலும் அளவுக்கு அறிவு வளர்ச்சியைப் புகட்டுவனவாக அமைந்து விளங்கிற்று.

உரையாடல் உச்சரிப்பு

"மூலமந்திர மோன நற்பொருளே"

என்ற பாடல் உரையாடல் உச்சரிப்புக்குரிய பயிற்சிக்கேற்ப அமைந்துள்ள பாடலாகும். இப்பாடலின் இறுதி இரண்டு அடிகள்,

கதிபெற நினதரு பதமலர்
துதிபுரி யேன்கரு ளிதுதி (மூல)

உச்சரிப்புக்கேற்ப, சொல்லலங்காரம் கொண்டு விளங்கு கின்றன. இப்பாடல் சிறுவர்களின் உச்சரிப்புத் திறன், குரல் தன்மை, பாட்டுத்திறன் போன்றவற்றில் சிறுவர்கள் எவ்வகையில் அமைந்துள்ளார்கள் என்பதனைக் கணக்கீடு செய்து அறிய உதவும்.

கடலிலே ஒரு அலை உருளுது, பெறளுது
தத்தளிக்குது, தாளம் போடுது

தச்சன், பிச்சன், தொச்சிக் கம்பை, சீவிச் செதுக்கி
சித்திரம் எழுதிப் பார்த்துச் செத்துப் போனான்

போன்றன உச்சரிப்புக்கான பாடப்பயிற்சிகளாகும். மேற்கண்ட வரிகளை மாறிமாறி வேகமாக உச்சரிக்கச் செய்து சிறுவர்கள் பயிற்றுவிக்கப்பட்டார்கள்.

---

44. பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர், பேட்டி, 27.2.1989.

மேடையேற்றப் பயிற்சி

மேடையேற்றம் என்பது எவ்விதத் திறமையான நடிகருக்கும் முதலில் அச்சத்தைக் கொடுக்கவல்லதாகும். இதனை மேடை அச்சம் (Stage fear) என்பர். இவ்வித அச்சத்தினைத் தவிர்க்கும் விதமான பயிற்சி ஒத்திகையின் போதே வழங்கப்பட்டிருந்தாலும் மேடையில் சிறுவர்கள் தோன்றுமுன் அவர்கள் மனத்தினைத் திடப்படுத்தி ஒருநிலைப்படுத்துமுகமாகச் சிறுவர்கள் சிலர் முதலில் 'பாலர் பாட்டு' என்ற பாடல்களைப் பாடுவர்.

கல்விக்குரிய கலைவாணி உந்தன்
கழலடிப் பணிகிறோம் செய்பேணி – கல்வி
செல்வமுன் அருளின்றி ஜெகத்தினிற் கேது
திகழும் அறிவிலார்க்குன் நிலை தெரியாது
பல்வகை புகழ்மறை பகர் மொழி மாது
பாரதி நீ கடைக்கண் பாரெங்கள் மீது (க)
கும்பன் நக்கீரர், ஞானசம்பந்தனோடும்
குலவிய நால்வர் ஒட்டக்கூத்தன் சொல்நாடும்
கம்பன் ஔவையார் காளமேகமும் பாடும்
கவிவலி உனதருள் ககனர் கொண்டாடும்
இயலிசை நாடகம் எனும் தமிழ் விரிவாய்
இருப்பதென்பது கற்போம் என்பது தெரிவாய்
தயவுசெய் உயர்வித்தை தந்தருள் புரிவாய்
தருணமி தெங்கள் மீது அருள்மழை பொழிவாய்[45]

என்னும் பாடல் மூலம் தமிழுணர்வினைத் தாங்களும் உட்கொண்டு, பார்வையாளருக்கும் ஊட்டி நல்ல சூழலை உருவாக்கிக் கொள்ளும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பெற்றது.

நாவில் வந்ததைப் பாடுவோம்
நாடகம் தினம் ஆடுவோம்
நாங்கள் சிறுவர் எங்கள் பிழையை
நீங்கள் பொறுப்பீர் நாளுமே[46]

என்ற பாடல் பாடி அணிவகுத்து மேடையில் ஏறிய சின்னஞ் சிறுவர்கள், பெரியவர்களுக்கான வேடங்களைத் தரித்துக் கொண்டும், பெரியவர்களுக்கான உரையாடல்களை உச்சரித்துக் கொண்டும் ஒரு காலக்கட்டப் பரிசோதனை முயற்சியாகத் தொடர்ந்த பாலர்சபை மூலம் தமிழ் நாடகத்தை மேடையில் வெளிச்சப்படுத்தத் தயாரானார்கள்.

---

45. க. இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப. 50.

46. மேலது, ப. 50.

நடிகர்கள்

பாலர்சபை நடிகர்களுக்கான முக்கியக் கூறுகளாகத் தோற்றப் பொலிவும், குரல் வளமும் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்ளப் பெற்றன. மேலும் வயது, பாடும்திறன், இசை ஆர்வம், நடிப்புத் திறன் போன்றவையும் அடிப்படைத் தகுதிகளாகக் கருதப் பட்டன. பெரியவர்களே ஏற்கவேண்டிய வேடங்கள் சிறுவர் களுக்கு வழங்கப்பட்டதால் பாத்திரப் படைப்புக்கேற்ற மிடுக்கும், தோற்றமும் பொருந்திவருமாறு பார்த்துக் கொள்ளப் பட்டது. அத்தகைய கூறுக்ள்தான் பார்வையாளர் மனத்தில் அப்பாத்திரத்தின் முழுமையைப் பதியவைப்பதாக இருக்கும்.

அழகான, தோற்றப்பொலிவுமிக்க, பாடும்திறன் கொண்ட நடிகருக்கே தலைமைப் பாத்திரம் வேடம் வழங்கப்பெற்றது. அவர் 'ராஜ நடிகர்' அல்லது 'ராஜபார்ட்' எனப்பட்டார். இவருக்கென நாடக சபாவில் தனி மரியாதையும் அளிக்கப் படுவதுண்டு. நாடக விளம்பரங்களில் கூட இவரைக் குறிப்பிட்டு விளம்பரப் படுத்துவதும் வழக்கமாக அமைந்தது.

> **வந்துவிட்டார்கள்! வந்துவிட்டார்கள்!**
> **யார்? யார்? யார்?**
> **அநேக கனவான்கள் நெடுநாளாய் எதிர்பார்த்திருந்த**
> **அயன் ராஜபார்ட்**
> **ஏ.ஆர். லெட்சுமணனும்**
> **எதிர்க்கள்ளரை மூலையில் முடங்கச் செய்யும்**
> **கள்ளபார்ட் 8 வயது கே.வி.முனுசாமியும்**
> **வந்துவிட்டார்கள்[47]**

இதுபோலவே தலைமைப் பெண் வேடமேற்பவருக்கும் அழகிய தோற்றமும், பாடும் திறனும் கட்டாயமான தகுதியாகக் கருதப்பட்டது. இவ்வேடமேற்போர் 'ஸ்திரிபார்ட்' என்றழைக்கப் பெற்றனர். இவர்களைக் குறிப்பிட்டும் விளம்பரம் செய்யப்பெற்றது.

> **9 வயது குயிலினுமினிய குரல்வாய்ந்த**
> **பி.பி. பொன்னுச்சாமி – முன் சாவித்திரி**
> **10 வயது ஜெகன் மோகன மாஸ்டர்**
> **முத்தப்பா – சுமாலி**
> **மாஸ்டர் எஸ்.பி. வேல்சாமி – பின்சாவித்திரி[48]**

---

47. விளம்பரம், பார்ஸி பால லலிதாங்கி, 1.2.1919.
48. விளம்பரம், சத்தியவான் சாவித்திரி, 8.6.1934.

பாலர் சபை நாடகங்களில் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்கள் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தினைப் பெற்றன. அதற்கு முன்பு 'கோமாளி' என்ற பெயரில் மக்களுக்குச் சிரிப்பூட்டி வந்த பாத்திர மானது பெரும்பாலும் எழுதியாக்கப்பட்ட உரையாடலைப் பேசாமல் தான்தோன்றித்தனமாகப் பேசியும், செய்கைகளைச் செய்தும் வேடிக்கை காட்டிய நிலை இருந்து வந்தது. ஆனால் பாலர் சபைகளில் எழுதியாக்கப்பட்ட நாடக உரையாடல்களைப் பேசி நடித்துப் பார்வையாளர்களுக்கு நகைப்பினை ஏற்படுத்து வதோடு கதைப்போக்கோடு ஒட்டியும் அதன் செயல்பாடு அமைந்து நிற்கவேண்டும். அவ்வகையிலான முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களைத் திறமை வாய்ந்த நடிகர்கள் ஏற்றுக் கொண்டார்கள். நகைச்சுவை நடிகரின் தோற்றமே சிரிப்பை வரவழைப்பதாய் இருக்குமாறு பார்த்துக் கொள்ளப் பட்டது. பேச்சாற்றல், சமயோசித அறிவு, சுறுசுறுப்பு போன்றனவும் நகைச்சுவை நடிகருக்கான தகுதிகளாகக் கொள்ளப்பட்டிருந்தன. துணைப் பாத்திரங்கள் பாத்திரப் படைப்பின் இயல்பின் அடிப்படையில் நடிகர்களுக்கு வழங்கப்பெற்றன.

ஒத்திகை முறை

பாலர்சபை முறையின் 'ஒத்திகை முறை' மிகவும் குறிப்பிடத் தக்க ஒன்றாகும். அதுவரை நடத்தப்பெற்ற தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களில் ஏதேனும் தொன்ம அல்லது வரலாற்று நிகழ்வுகளை நடிகர்களுக்கு விளக்கி அதற்கான உரையாடல்களை அவர்களைக் கொண்டே கற்பனையாகப் பேசச் செய்யும் வழக்கமே அதிகமாக இருந்துவந்தது. ஆனால் தமிழ்நாடக மேடையின் தளர்வுக்கு நடிகர்கள் மனம்போன போக்கில் பேசிக் கொண்டதுவும் ஒரு காரணமென்பதால் முன்னரே எழுதியாக்கப் பெற்ற நாடகக் கதைகளே நாடகக் கதைகளாகத் தேர்வு செய்யப் பெற்றன. பாலர் சபைகள் தொழில்முறையில் இயங்கி வந்த போதிலும் பயின்முறை அமைப்பிலான சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களைக் கூடத் தங்களது குழுவின் நாடகங்களாகப் படைத்தளித்த நிலை தமிழ் நாடக மேடை வளர்ச்சியின் குறிப்பிடத்தக்க கூறாகக் கருதத் தக்கதாகும். அந்த அளவிற்கு நல்ல நாடகக் கதைகளை வலுவான அடிப்படையாகக் கொண்டே நாடக ஒத்திகை மேற்கொள்ளப் பெற்றது.

நாடகக் கதையை முடிவு செய்தபின்பு அதன் பாத்திரப் படைப்புக்கேற்ப நடிகர்கள் தேர்வு செய்யப்பெற்று 'நாடகப் பாடம்' வழங்கப்பெறும். ஒட்டுமொத்த நாடகக் கதையும் அனைவருக்கும் தெரியும்வண்ணம் பாடப்பயிற்சி மேற்கொள்ளப்

பெறுவதைப் பாலர்சபைகள் வழக்கப்படுத்திக் கொண்டன. முழுப் பாடமும் எல்லா நடிகர்களுக்கும் தெரிந்திருந்தால்தான் ஒரு நடிகர் வேடமேற்க இயலாத நிலை ஏற்படுமாயின் இன்னொருவர் உடனடியாக அந்த வேடத்தை ஏற்க இயலும் என்பதற்காக இவ்வுத்தி முறை கடைபிடிக்கப்பெற்றது. வேடமில்லாத சிறுவர்கள் கூட ஒத்திகையில் கலந்துகொண்டு மற்றவர்கள் நடிப்பதைப் பார்க்குமாறு செய்யப்பட்டது. 'சட்டாம்பிள்ளை' எனப்படுபவர் இதற்கான நிகழ்வுகளை ஒருங்கிணைப்பு செய்வது வழக்கமாக இருந்தது. நடிப்பு, இசை, உரையாடல் உச்சரிப்பு, போன்றவற்றோடு நடனம், சண்டைப் பயிற்சி போன்றவற்றிற்கான ஒத்திகையும் மேற்கொள்ளப்பெற்றது. மேடையில் எப்படி நிற்க வேண்டும், எவ்வாறு நகர வேண்டும் என்பதுவும் செய்து பார்க்கப் பெற்றன.

'பார்சி' நாடகக்குழுவின் தாக்கம்

பாலர்சபை நாடகமுறை தோற்றம் கண்ட காலக்கட்டத்தில் தமிழகத்தில் பல ஆண்டுகளாகத் தாக்கம் ஏற்படுத்திக் கொண்டிருந்த 'பார்சி' நாடகக் குழுக்களின் தாக்கம் வெகுவாக இருந்து வந்தது. இத்தாக்கம் பாலர்சபை நாடகங்களின் பெயர், குழுக்களின் பெயர், விளம்பரங்கள் மற்றும் காட்சியமைப்புக் களில் கூட இடம் பெறலாயிற்று.

பல பாலர்சபை நாடகங்கள் 'பார்சி' என்ற அடைமொழி யிட்டு நடத்தப் பெற்றுள்ளன. 'பார்சி'க்கு இணையான தயாரிப்பு என்பதை மக்கள் மத்தியில் கொண்டு செல்வதற்கான முயற்சி இதுவெனக் கொள்ளலாம்.

(எ–டு.) **பார்ஸி பாலகோவலன்**
பார்ஸி பாலலலிதாங்கி
பார்ஸி குலேபகாவலி

இதுபோலவே, நாடகக் குழுக்கள் சிலவும் 'பார்ஸி' என்ற அடைமொழியோடு அடையாளப்படுத்திக் கொண்டன.

(எ–டு.) **பார்சி பாலமோகன நடன நாடகக் கம்பெனி**
பார்சி பாலமோகன நாடகக் கம்பெனி

காட்சித் திரைகள், மேடையமைப்புப் பொருட்கள் போன்றனவும் 'பார்சி'யின் தாக்கத்தினின்றும் விடுபடவில்லை. 'பார்சி' நாடகக் குழுவின் வளமான காட்சியமைப்புக்களைக் கண்ட தமிழ் மக்களின் மனத்துக்குள் தமிழ் நாடகத்தைக் கொண்டு செலுத்த வேண்டிப் பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள்

நடத்திய போராட்டமாகவே இவற்றைக் கருதவேண்டியுள்ளது. 1915இல் மேடையேற்றப்பட்ட 'பால அலாவுதீன் சரித்திரம்' என்ற நாடகத்துக்கான விளம்பரம் மேடையமைப்புப் பொருட்களைப் பற்றிக்கூட வெளிப்படுத்தியிருந்தது.

"இந்நாடகத்திற்கென்று ஏராளமாகப் பொருள் செலவிட்டு சீன்கள் தயாரித்திருக்கிறோம். போதாததற்கு இன்னமும் தயாராகிறது. முன் தடவையைக் காட்டிலும் அதி சிலாக்கியமான சீன்கள் அதிக சிரமமெடுத்துத் தயாரித்திருக்கிறோம்."[49]

மேலும்,

பார்ஸிக்காரர்களும், பலே பலே யென்று மெச்சிய நாடகம்! பார்க்கத் தகுந்த நாடகம்

என்றும் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது.

'பால' என்னும் அடைமொழி

'பாலர்' என்னும் சிறுவயதுடையவர் என்பதைப் 'பால' எனச் சுருக்கிக் கொண்டே 'பாலசபை' எனப் பெயரிட்டு அவ்வகையில் செயல்பட்டும் வந்த நாடகக் குழுக்கள் அதனைத் தங்கள் நாடகக் குழுக்களின் பெயரோடு இணைத்தே அறியப்படுத்தினர்.

(எ-டு.) மதுரை ஸ்ரீ பால சண்முகானந்த சபா
திருச்சி பால பாரத சபா

சில நாடகக் குழுக்கள் 'பாலசபா' என்பதற்குப் பதிலாக 'பாய்ஸ் கம்பெனி' எனப் பெயரிட்டுக் கொண்டன.

(எ-டு) புளியமாநகர் கிருஷ்ணா ரெட்டியார் பாய்ஸ் கம்பெனி
முத்துகிருஷ்ணன் பாய்ஸ் கம்பெனி

சுருக்கம்

சிறுவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டு நடிக்கும் நாடகப் பாத்திரங்கள் கோவலன், அலாவுதீன், லலிதாங்கி எனப் பெரிய பாத்திரங்களாக இருந்தபோதிலும் அப்பாத்திரங்கள் சிறுவர்கள் மூலமாக வெளிப் படும்போது சிறியவர்களாகத் தோற்றமளிப்பது இயற்கையாகும். இதனைக் கணக்கில் கொண்டு நாடகத்தின் பெயரையே 'பால' என்ற அடைமொழியோடு பாலகோவலன், பால அலாவுதீன், பாலலலிதாங்கி என வெளிப்படுத்தினர். சிறுவர்களின் வயதுக் கேற்ப நாடகப் பாத்திரங்களின் வயதையும் கீழிறக்கிக் கொண்டு

---

49. விளம்பரம், பால அலாவுதீன் சரித்திரம், 8.12.1915.

பாத்திர வடிவச் சருக்கம் செய்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்க புதுமையான நிகழ்வாகும்.

(எ-டு) பார்ஸி பால கோவலன்
பார்ஸி பால லலிதாங்கி
பால அலாவுதீன் சரித்திரம்

நாடகக் கதைகள்

பாலர்சபைகளின் முக்கியமான குறிக்கோள் நல்ல நாடகங் களைப் படைப்பது என்பதுவாகும். அவை மொழி, இனம், நாடு மற்றும் கலைகளை வெளிப்படுத்தி நிற்பனவாகவும், அவற்றிற்குப் பயன்தரத்தக்கனவாகவும் பார்த்துக் கொள்ளப் பெற்றன. இவ் வகையில் தொடக்கக் காலத்திய நாடகங்களாக மக்களுக்கு அறிமுகமான கதைகளைக் கொண்டே நாடகம் செய்தனர். இதற்கெனச் சங்கரதாச சுவாமிகளின் தொன்ம, வரலாற்று நாடகங்களையே முதன்மை நாடகங்களாகப் பாலர் சபைகள் ஏற்றுக் கொண்டன. மேலும் கந்தசாமி முதலியாரால் நாடக மாக்கப் பெற்ற சில நாவல் வடிவங்களும், பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சில நாடகங்களும் பாலர் சபைகள் விரும்பி நடிக்கும் நாடகங்களாக. விளங்கின. தொன்ம நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்கள், நாட்டுப்புறக் கதை நாடகங்கள் எனப் பழமையின் பெருமை, பக்திநெறி, பெண்ணின் பெருமை, வாழ்வு நெறி, மொழியின் மாண்பு போன்ற கருத்தமைவு நாடகங்கள் இவ்வகையில் தொடக்கக்கால நாடகங்களாகப் படைப்பாக்கம் பெற்றுள்ளன. காலம் செல்லச்செல்லச் சமூக நாடகங்கள் பாலர் சபைகளில் ஆழமான இடத்தினைப் பிடித்துக் கொண்டன.

சிறுவர்கள் மூலமாகப் பெரியவர்களுக்கும் கதை சொன்ன பாலர் சபைகள் பல மேம்பட்ட கருத்துகளை நாடகங்கள் மூலமாகத் துணிந்து வெளிப்படுத்தின. அதைத் தங்களுக்கான சமுதாயக் கடமையாகவும் கொண்டிருந்தன. 1944இல் பன்னிரண் டாவது ஆண்டு நிறைவு விழாவினைக் கொண்டாடிய 'மதுரை தேவி பால விநோத சங்கீத சபை'யினர் தங்களது உயரிய நோக்கமாகக் குறிப்பிடுவனவற்றை நோக்க இது புலப்படும்.

> **அன்னை பராசக்தியின் அருளால் தோன்றிய எமது தேவி நாடகசபை, தற்கால உலக நெருக்கடியின் கஷ்டங்களுக்கிடையே கலைத் தொண்டிலும், பொதுநலச் சேவையிலும் மேலோங்கி வளர்ந்து வருகிற வைகுண்ட ஏகாதசி 25.12.1944 (கொல்லம் ஆண்டு 11.5.1120)**

> **திங்கட்கிழமையோடு தனது பன்னிரண்டு ஆண்டுகளை அன்னையின் அருளால் பூர்த்தி செய்கின்றது.**
>
> **தெய்வம், தேசம், சமூகம், கலை ஆகியவற்றின் தேவையொன்றையே தனது பிரதான நோக்க மாகக் கொண்ட தேவி சபை இனிவரும் ஆண்டு களிலும் தனது கடமையைச் சரிவரச் செய்து நீடித்து ஓங்க இறைவியின் திருவருளும், உங்களது நல்லன்பும், ஆசியும் ஆதரவுமே எங்களுக்குத் தேவை[50]**

சீமந்தினி, சதி அநுசூயா, சுலோசனாசதி, சாவித்திரி, வீர அபிமன்யு, அரிச்சந்திரா, வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, காலவரிஷி, ஸ்ரீகிருஷ்ணலீலா, சக்திலீலா, சிவலீலா, லங்காதகனம், சம்பூர்ண இராமாயணம், மகாபாரதம், சகுந்தலா, பிரகலாதா, பக்தராமதாஸ், பக்ததுருவன், சிறுதொண்டர், பவளக்கொடி, ஞானசவுந்தரி, ஏசுநாதர், பாலலலிதாங்கி, கோவலன், அல்லி அர்ஜுனா, மயில் இராவணன், பவளாரண்ய பற்குணா போன்ற தொன்ம, நாட்டுப்புறக் கதைகள் பல நாடக சபைகளுக்கும் பொதுவான நாடகங்களாக விளங்கின. ரத்னாவளி, குலேபகாவலி, இன்பசாகரன், ராஜா பர்த்ருஹரி, மனோகரா, பாலு அலாவுதீன் சரித்திரம் போன்றன அதிகமாக விரும்பி நடிக்கப் பெற்ற வரலாற்று நாடகங்களாகும்.

தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களின் பாலர்சபையான 'மதுரை ஸ்ரீ பாலசண்முகானந்த சபை' சமூக நாடக அறிமுகத்தில் குறிப்பிடத் தக்க பங்களிப்பினைச் செய்தது. பாலர்சபைகளில் சமூக நாடகங்கள் குறித்த விழிப்புணர்வினை ஏற்படுத்தியவர்கள் அக்குழுவினரே எனலாம். சபாபதி, கள்வர் தலைவன், இராஜேந்திரன், இராஜாம் பாள், குமாஸ்தாவின் பெண், பிரதாபசந்திரன், மோகன சுந்தரம், சந்திரகாந்தா, இராஜசேகரன், கதரின் வெற்றி, தேசபக்தி, பம்பாய் மெயில் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க சமூக நாடகங்களாக விளங்கின.

கருத்துக் கருவூலம்

தமிழ் நாடகமேடை, பாலர் சபை நாடகக் குழுக்களின் மூலமாகக் கருத்துக் கருவூலமாக மாறிக் கொண்டது. அதில் சற்று அவசரம் காட்டிக் கொண்டது என்று கூடச் சொல்லலாம். எத்தனை வகைமையிலான நாடகங்கள் உண்டோ அத்தனை

---

50. அழைப்பிதழ், 'மதுரை, தேவிபால விநோத சங்கீதசபை' ஆண்டுவிழா, 25.12.1944.

வகைமை மூலம் என்னென்ன நாடகச் சுவைகள் உண்டோ அவற்றைச் சேர்த்து மக்களுக்குத் தேவையான கருத்துக்களை முன்வைத்தது. இறையுணர்வு குறித்த செய்திகள் மக்களுக்கு அறவழி கூறும் நோக்கில் முன்வைக்கப் பெற்றன. சிவலீலா, கந்தலீலா, ஸ்ரீகிருஷ்ண லீலா, ஞானசவுந்தரி போன்ற நாடகங்கள் மூலம் இவை எடுத்துச் சொல்லப்பட்டன. சங்கரதாச சுவாமிகளின் 'சீமந்தினி' நாடகம் மூலம் இறையுணர்வுக்கான உண்ணாநோன்பு வலியுறுத்தப் பெற்றது.

வாழ்வுநெறி, இல்லறம், கற்பின் சிறப்பு போன்ற நல்லொழுக்கக் கருத்துகள் கொண்ட பல நாடகங்கள் 'மக்களுக்கு அடிப்படையில் நல்லொழுக்கம் தேவை' என்ற சிந்தனையை வளர்த்தன. சம்பூர்ண இராமாயணம், அரிச்சந்திரா போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். சதிசுலோசனா, அல்லி அர்ஜுனா, சதி அநுசூயா, சாவித்திரி, கோவலன் போன்ற பல நாடகங்கள் இவ்வகையில் அமைந்தவையேயாகும்.

நாடு, மொழி

தமிழகத்தில் பாலர்சபைகள் செயல்பாட்டில் இருந்த காலம் தேச விடுதலைக்கான குரல்கள் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக ஒலிக்கத் தொடங்கிய காலமாகும். தேசம் காப்பதைத் தங்கள் அடிப்படைக் கொள்கையாக்கிக் கொண்டிருந்த பாலர் நாடக சபைகள் நாட்டு விடுதலைக்கான உணர்ச்சிகளைத் தட்டிவிடும் பெரும்பொறுப்பினை ஏற்றுச் செயல்படுத்தின. நடிகர்களே கதராடை அணிந்துகொண்டு மேடையில் வாய்ப்பு கிடைக்கும் போதெல்லாம் நாட்டு விடுதலை முழக்கம் செய்தனர்.

பாட்டி நூற்ற ராட்டைப் பூட்டி வீட்டிலுள்ளோர் நூற்கணும்
பாழும் பரதேசித் துணிப் பைத்தியத்தைப் போக்கணும்
தாட்டிகமாய்த் தேசசேவைத் தொண்டராய் இருக்கணும்
சலோ டில்லி – மந்திரத்தைச் சகலரும் செபிக்கணும்[51]

என்ற பாடல் புராணப் பாத்திரங்கள்வழிகூடப் புறப்படலாயிற்று.

மறைமுகமாகப் புராணப் பாத்திரங்கள் நாட்டு விடுதலை குறித்துப் பேசுவதை மேலும் வெளிப்படையாக்கும் வண்ணம் விடுதலை இயக்கத்தையே மையமாகக் கொண்ட நாடகங்கள் மேடையேறத் தொடங்கின. இவ்வகையில் தெ.பொ. கிருட்டிண

---

51. பழனி அரங்கசாமி, தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 37

சாமிப் பாவலரின் கதரின் வெற்றி, தேசியக் கொடி போன்றன குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். ''நாட்டிலே சுதந்திர உணர்ச்சி கொந்தளித்துக் கொண்டிருந்த நேரத்தில், மக்கள் அடியை வாங்கிக் கொண்டே தியாகம் செய்து கொண்டிருந்த நேரத்தில் அந்த மக்களுக்கு உணர்ச்சியூட்டி, நாட்டிற்கு நல்லதைச் சொல்லி, தேசீய எழுச்சியைத் தூண்டிவிட்டவர் பாவலர்'' எனப் பாவலரிடம் பயிற்சி பெற்ற எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் குறிப்பிடுவதாகச் சொல்வார் ம.பொ. சிவஞானம்.[52]

நாட்டைப் போலவே தமிழ்மொழியையும் பாலர் சபைகள் கண்போல் போற்றின. தமிழ் மக்களுக்குத் தமிழ் உணர்வினை ஊட்டத்தக்க அளவில் இலக்கிய நயம் கொண்ட நாடகங்களை ஆக்கி வழங்கின. சுவாமிகளின் நாடகங்கள் பொதுவாக இலக்கிய நயமிக்க உரையாடலையும் இசைநயம் மிக்க பாடல்களையும் கொண்டு விளங்கின. 'சிவலீலா' நாடகத்தின் கடைசிக் காட்சியில்,

> **தமிழ் வாழ்க! தமிழ் வாழ்க!!**
> **உலகெலாம் தமிழ் முழங்கட்டும்!!!**

எனத் தமிழ் முழக்கம் செய்யப்பட்டது.

இலக்கிய மேற்கோள்கள், பழமொழிகள், உவமைகள், திருக்குறள் பாடல்வரிகள் போன்றன பாலர் சபை நாடகங்களை அலங்கரித்தன. 'சத்தியவான் சாவித்திரி'யில் இடம்பெற்ற பாடலின் மொழிவளம் இவ்வாறு இருந்தது:

> **சுந்தரமதிபோல் முகம் காணும் - நல்ல**
> **அஞ்சுகம் மொழியைக் கேட்டு நாணும் - கொடும்**
> **ஆலம் மஞ்சளான கண்கள்**
> **நாடுகின்ற வேளை மனம்**
> **கோணும் மையல் தோணும்**
> **கந்தகம் கமுகமலர்ச் செங்கை - இவன்**
> **காமனாரத் திக்கிளைய தங்கை - இரு**
> **காது வள்ளைபோலும் முல்லை**
> **ஆன பல்லை ஓதும் மெல்லை**
> **கங்கை கொள்ளும் மங்கை**

மேலும், சமுதாயத்தில் புரையோடிப் போயிருந்த வரதட்சணைக் கொடுமையைச் சாடும் கருத்துக்கள் பல பாலர்

52. ம.பொ.சிவஞானம், 'நாடகப் பேராசிரியர் சதாவதானி கிருட்டிணசாமிப் பாவலர்', செங்கோல், பக். 3-4.

சபை நாடகங்கள்வழி வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இராஜேந்திரா, குமாஸ்தாவின் பெண் போன்ற நாடகங்கள் இக்கருத்துக்களை ஆழமாகக் கொண்டிருந்தன. வரதட்சணைக் கொடுமையால் வாழ்விழந்த ஒரு பெண்ணின் அவலநிலையை 'இராஜேந்திரா' நாடகம் படம்பிடித்துக் காட்டியது. திருமணத்திற்காகக் கிடைக்க வேண்டிய வரதட்சணையைப் பெற, மணப்பெண்ணையே தவறான வழியில் ஈடுபடுத்த நினைக்கும் கொடுமை உள்ளத்தை உருக்கும் வண்ணம் படைத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இதுபோன்றே, 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகமும் வரதட்சணைக் கொடுமையை எதிர்க்கும் நோக்கில் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. வரதட்சணை தர முடியாமல் போக, சரசு என்ற பெண்ணின் திருமணம் தடைபட, அவள் திருமணத்தை நடத்தி வைப்பதற்காகப் பெரும் முயற்சி எடுத்துக்கொண்ட ராமு என்பவன் தானே சரசுவை மணப்பதாகக் கதை அமைக்கப்பட்டுக் கருத்துக்கள் விதைக்கப்பட்டிருந்தன. இவை பாலர்சபை நாடகங்களின் தொடக்கக்காலச் சமுதாயப் புரட்சிகளாகும்.

காட்சிப் பெட்டகம்

பாலர் சபை நாடகங்கள் மிகப்பெரிய அளவிலான விளம்பர உத்திகளுடன் மேடையேற்றம் செய்யப் பெற்றன. வியாபார நோக்கமும் உள்ளடங்கி இருந்ததால் பல்வேறு உத்தி களைப் பயன்படுத்தி மக்களைக் கவர வேண்டிய நிலை இருந்தது. சீரழிந்த நாடகக் கலையைச் சீர்படுத்தி மறுபடியும் மக்களிடையே கொண்டு செல்ல வேண்டியிருந்ததால் பல தடைகளையும் உடைக்க வேண்டியிருந்தது. இதற்கென விளம்பரங்கள் பெரும் துணை புரியலாயின. நடிகர்கள், கதைகள், காட்சிச் சிறப்புகள், மேடையமைப்பு உள்ளிட்ட பல கூறுகளையும் குறிப்பிட்டுத் துண்டுச்சீட்டு, மாட்டுவண்டி விளம்பரம் போன்றன மேற் கொள்ளப்பட்டன. மேலும் அதிர்வேட்டு விளம்பரம், புகைப்பான் பெட்டி வடிவ விளம்பரம், 'சீட்டுக்கட்டு' விளம்பரம், தந்தி வடிவ விளம்பரம், என விளம்பரங்கள் செய்யப்பட்டு நாடகங்கள் மேடையேற்றம் செய்யப்பெற்றன. மேலும்,

> **குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நாடகம் தொடங்கப் பெறும்**
>
> **ஆட்ட நேரத்தை அனுசரிப்பதே முறை**
>
> **அடாது மழை பெய்தாலும் விடாது நாடகம் நடைபெறும்**
>
> **ஸ்திரீகளுக்குப் (பெண்களுக்கு) பிரத்தியேகமாய் ஏற்பட்டி ருக்கும் இடத்திற்கு அவர்கள் சொந்த புருஷர்களாயிருந்த போதிலும் எந்த முகாந்திரத்தைக் கொண்டும் போகலாகாது**

போதைப் பொருட்கள் சாப்பிடுவோர் போலீசார் வசம் ஒப்படைக்கப்படுவர்

பஞ்சமர்க்கு இடமில்லை

என்பனவும் பாலர் சபை விளம்பரங்களில் பரவலாகக் காணப்படும் சில சிறப்புக் குறிப்புக்களாக உள்ளன. இவை நாடகம் நடத்தப்பெறுகிற இடத்தில் உள்ள மக்களின் விருப்ப நிலைக்கேற்ப அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

மேடை வெளிப்பாடு

நடிப்புக்கலை, நடனக்கலை, இசை, பாடல்கள், மேடையமைப்பு, ஒப்பனை, உடை போன்ற பல்வேறு மேடைக் கலைகளும் பாலர்சபை நாடகங்கள் வழித் திறம்பட வெளிப்படலாயின.

நடிப்புக்கலை

பாலர்சபை நடிகர்கள், சின்னஞ்சிறு வயதுடையோராகவும், சிறந்த நடிப்புப் பயிற்சி பெற்றவராகவும், உரையாடல் உச்சரிப்பு, பாடல் பயிற்சி போன்ற திறனுடையோராகவும் விளங்கியமையால் மிகவும் தேர்ந்த நடிப்பு வெளிப்பாடு மேடையின் மூலம் அமைந்திருந்தது. நடிகர்களின் அங்க அசைவு, குரல் மாற்றம் போன்றவற்றைச் சார்ந்தே தொடக்கக்கால நடிப்பு வெளிப்பட்டது. மின் ஒலி, ஒளி வசதி அதிகமாக இல்லாததால் இவற்றின் செயல்பாடு சற்று அதிகமாகவே இருந்தது. நாடகங்களை 'ஆட்டம்' எனக் குறிப்பிட்டதே இத்தன்மையிலான நடிப்பு முறை விளங்கியதால்தான் எனக் கொள்ளலாம். நடிகர்கள் மேடையில் அறிமுகமாகும் போதுகூட, 'தித்தை' போட்டு ஆடிய படியே உள்ளே வந்தனர்.[53] மேலும் பார்வையாளருக்குக் கேட்கும்வண்ணம் உரத்த குரலில் பாடியும் பேசியுமே நடிக்கலாயினர். குரல் மாற்றம் செய்து பாடி, ஆடும்போது கூட உரத்த குரலின் ஒலி மேன்மை பெற்றிருக்கும். எனவே சில நேரங்களில் தோற்றப் பொலிவிற்கு ஏற்ற நடிப்பு முறை என்பது இயலாமற் போயிற்று. எனினும் ஏற்றுக்கொண்ட வேடத்தைச் சிறப்பாகச் செய்யும் நடிப்புக்கலை வெளிப்பட்டு நின்றது.

பயின்முறைக்கான நாடகங்களையும் பாலர்சபை நாடகச் சிறுவர்கள் நடித்து வந்ததினால் நடிப்புத்தன்மை மெருகேறியது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின், பயின்முறைக் குழுவுக்கென ஆக்கப்

53. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 37.

பெற்றிருந்த 'மனோகரா' நாடகத்தில் பாலர்சபை நடிகரான சிறு வயது தி.க. சண்முகம் வெவ்வேறு உணர்ச்சிகளைக் காட்டி நடிக்கும் வண்ணமான 'மனோகரன்' நாடகப் பாத்திரத்தினை ஏற்று நடித்த விதத்தினை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். 1922ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 7ஆம் நாள் 'மனோகரா' நாடகத்திற்குத் தலைமை தாங்கிய அதன் ஆசிரியர் சம்பந்த முதலியார், 'இன்றிரவு மாஸ்டர் டி.கே. சண்முகம் மனோகரனாக நடித்ததைப் பார்த்ததும் என் மனத்திற்குச் சாந்தியும் மகழ்ச்சியும் ஏற்பட்டது. நான் வெகு நாட்களாக ஆவலோடு எதிர்பார்த்திருந்த ஓர் உத்தம நடிகர் தோன்றிவிட்டார் என்பதை இந்த இளம் நடிகருடைய நடிப்பு வெளிப்படுத்தியது'[54] எனப் பாராட்டியுள்ளமை பாலர் சபைப் பயிற்சியின் மூலம் வெளிப்பட்ட தேர்ந்த நடிப்பின் பாங்கினைப் புலப்படுத்தும். இதே 'மனோகரன்' நாடகம் வெவ்வேறு பாலர் சபைக் குழுக்களிலும் நடிக்கப் பெற்றபோதும் பாலமனோகரனாக வேடமேற்போரின் நடிப்புத்திறன் குறித்தே பெரிதும் விளம்பரப்படுத்தப்பட்டிருந்தது.

வெங்கலத்தவன் – எம்.ஜி. தண்டபாணி – பாலமனோகரன்

என ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனியாரும்,

> ***யார் பாலமனோகரன்? பாலமனோகர சபா எது? பால மனோகர சபாவின் நிகரற்ற பாலமனோகரன் மாஸ்டர் டி.கே. சண்முகம்***

எனப் பாலமனோகர சபாவினரும் போட்டி போட்டு விளம்பரப் படுத்தினர். இந்தப் போட்டி நடிப்புத் திறனுக்கான ஆரோக்கிய மான போட்டியாகவே அமையலாயிற்று.

சிறுவர்கள் பாடி நடிக்கும் திறமையைக் கொண்டு விளங்கினர். பாடலையும், உரையாடலையும் மிகவும் இயல்பாக வெளிப் படுத்தினர்.

> **சாரங்கதரனென்னும் சரித்திரத்தை இன்றிரவு**
> **பாராதவர்க்குப் பலனுண்டோ – நேராகப்**
> **பார்ப்பவர்க்கும் பேரின்பம் பார்த்தவர்களாற் சொல்லக்**
> **கேட்பவர்க்கும் பேரின்பம் கிட்டுமே[55]**

'சாரங்கதரன் சரித்திரம்' என்னும் நாடகத்திற்காக வெளியிடப் பெற்ற விளம்பரம் இது. 'கனவான்களே! இதுகாறும் தாங்கள் எத்தனை ஆக்டர்களிடம் இக்கதையைப் பார்த்திருந்தாலும்

54. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 111.
55. விளம்பரம், சாரங்கதரன் சரித்திரம், (தேதி இல்லை).

இவ்வாக்டர்கள் நடத்தும் நாத நவீன பான்மையைப் போல் பார்த்திருக்க மாட்டீர்கள். பாட்டும் வசனமும் கேட்கக்கேட்க உற்சாகத்தை உண்டு பண்ணும்' என்ற விளக்கமும் கூடவே இடம்பெற்றிருந்தது. சிறுவர்களின் நடிப்புத்திறன் மக்களிடம் மிகுந்த செல்வாக்கினைப் பெற்றுச் சிறந்தது என்பதாலேயே இவ்வகைக் குறிப்புக்களுடன் விளம்பரம் செய்யப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

இதுபோலவே பெண்வேடமேற்போரின் நடிப்பும், நகைச்சுவை வேடமேற்போரின் நடிப்பும் இயல்பாகத் தனித்தன்மை கொண்டு வெளிப்பட்டன. பெண் வேடமேற்போர் குரலில் மென்மையும், உச்சரிப்பில் ஏற்ற இறக்கங்களுடன் பேசி, நடையில் நளினம் கொண்டு பெண்களாகவே மாறிவிட்டிருந்தனர். ஒரே நடிகன் ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட பெண் வேடங்களை ஏற்றுக் கொள்வதும் உண்டு. 'ஸ்ரீகிருஷ்ணலீலா' நாடகத்தில் 10 வயது அபிநய வசன சாதுர்ய என்.கே. சின்னச்சாமி பூதகி, கோபி, சத்தியபாமா வேடங்களையும், 12 வயது கோகில கானாமிர்த எஸ்.ஆர். நாகராஜன் தேவகி, கோபி, ருக்மணி வேடங்களையும் ஏற்று நடித்துள்ளனர்.[56]

நகைச்சுவைப் பகுதி உரையாடலாகவோ அல்லது தனிப் பாடலாகவோ கூட அமைந்திருக்கும். முழுக்க முழுக்க நகைச்சுவை வெளிப்பாட்டுடன் அமைந்து வந்த நாடகங்களும் மேடையேற்றப்படும்போது அனைத்து நடிகர்களும் சிறந்த நகைச்சுவை நடிகர்களாக மாறிடும் அளவுக்குப் பயிற்சி பெற்று இருந்தனர். சபாபதி, ரத்னாவளி போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க நகைச்சுவை நாடகங்களாக விளங்கின. 'பபூன்', 'ராயல் பபூன்' எனத் தனி நகைச்சுவை நடிகர்களும் சில குழுக்களில் இடம்பெற்றிருந்தனர். இவை தவிர, 'கள்ளபார்ட்' என்னும் திருடன் வேடமும் கலகலப்பைத் தரும் வகையில் இடம்பெறுவதுண்டு.

> இன்று புதிய கள்ளபார்ட் கே.வி. முனுசாமி என்னும் சிறுவன் செய்யும் 'ஆக்டை'ப் பார்க்கின்றவர்களுக்கு இதற்கு முன் பார்த்த பால்ய கள்ளபார்ட்டு மேல் வைத்த அபிமானம் இன்றோடு நீங்கிவிட்டது போலிருக்குமென்பதற்கு ஐயமில்லை. இதன் உண்மை நேரில் பார்த்தால் விளங்கும்.

என 'பார்ஸி பாலலலிதாங்கி' நாடகத்திற்காக விளம்பரம் செய்யப்பட்டது.

---

56. விளம்பரம், ஸ்ரீ கிருஷ்ணலீலா, 19.6.1933.

இசை, நடனம்

பாலர் சபை நாடகங்களில் இசை மிகவும் முக்கியப் பங்கு வகித்திருந்தது. இசைப்பாடல்கள் அதிகமாக இடம்பெற்றமைந்த தால் இசையும் அவ்வாறே அமைந்து வந்துள்ளது. ஆர்மோனியம், தபேலா, டோலக், புல்புல் தாரா போன்றன தொடக்கக் கால இசைக் கருவிகளாக விளங்கின. சிறுவர்களே இசையமைக்கும் பணியையும் மேற்கொள்ளுமளவிற்குப் பயிற்சி பெற்றிருந்தனர். 'பார்சி குலேபகாவலி' நாடகத்திற்குச் சிறுவன் எம்.ஆர்.பி. ராஜா புல்புல்தாரா வாசித்தான். எட்டு வயதுச் சிறுவன் ராஜா என்பவன் 'சாரங்கதரன் சரித்திரம்' நாடகத்துக்கான ஆர்மோனியக் கலைஞனாகப் பணியாற்றியுள்ளான். இதுபோல எல்லா இசைக் கருவிகளையும் இயக்கும் திறனைச் சிறுவர்கள் கொண்டிருந்தனர்.

நகை, சோகம் போன்ற மாறுபட்ட உணர்ச்சி வெளிப் பாட்டுக்கு இசையின் பங்களிப்பு அதிகமாகக் காணப்பட்டது. பாலர் சபைகளில் இசையின் தன்மையை அனுசரித்தே நடிப்பும் சொல்லிக் கொடுக்கப்பட்டது. அழுகையை வரவழைக்கும் பாடலாகச் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்துக்கான ஆர்மோனியக் கலைகளாகப் பணியாற்றியுள்ளான். இதுபோல எல்லா இசைக் கருவிகளையும் இயக்கும் திறனைச் சிறுவர்கள் கொண்டிருந்தனர்.

நகை, சோகம் போன்ற மாறுபட்ட உணர்ச்சி வெளிப் பாட்டுக்கு இசையின் பங்களிப்பு அதிகமாகக் காணப்பட்டது. பாலர் சபைகளில் இசையின் தன்மையை அனுசரித்தே நடிப்பும் சொல்லிக் கொடுக்கப்பட்டது. அழுகையை வரவழைக்கும் பாடலாகச் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள கீழ்க்காணும் பாடல் சிறப்புப் பெற்று விளங்கியது.

> **கண்ணிழந்து வாடலானோம்**
> **காட்டின் வழி தேடலானோம்**
> **எண்ணி எண்ணி ஏங்கினோம்**
> **ஈசன் வழி நாடலானோம்**

இந்தப் பாடல் தூய்மைச்சேனன், பத்மாவதி ஆகிய வேட மேற்றிருக்கும் சிறுவர்களின் நடிப்பின் மூலம் பார்வையாளர் கண்களில் நீரை வரவழைக்கும் தன்மை கொண்டு விளங்கியது.[57] முரட்டுத்தனம், கோபம், பெண்களின் நாணம், சிருங்காரம் போன்ற கூறுகளை வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் இசை சிறப்பாக வெளிப்படலாயிற்று.

பாலர்சபை நாடகங்கள் இசையினடிப்படையிலமைந்த நடன நிகழ்வுகளையும் கொண்டு விளங்கின. இது தனி நடனமாகவோ, குழு நடனமாகவோ அமைக்கப்பட்டிருந்தது. பல சிறுவர்களுக்கும் பெண் வேடமிட்டு நடனமாட வைக்கும் நிலையும், தனியாகப் பரதநாட்டிய நிகழ்வாக அமைக்கும் நிலையும் காணப்பெற்றன. பெரும்பாலான நாடகங்களும் தொன்ம மற்றும் வீர வரலாற்றுக் கதைகளின் அடிப்படையில் அமைந்து வந்ததால் பூலோகம், மேலோகம் என நடன நிகழ்வுகள் களைகட்டியிருந்தன. 'சிவலீலா' நாடகத்தில் மயில் நடனம், பாவையர் நடனம், சிவசக்தி நடனம், கலைஞர் நடனம் போன்றன இடம்பெற்றன. இவ்வகை நடனங்கள் தவிரக் கோலாட்டம், காளிங்கர் நர்த்தனம், குறவன், குறத்தி ஆட்டம், மயிலாட்டம் போன்ற ஆட்ட வகைகளும் பெரும்பாலான நாடகங்களில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டன.

மேடையமைப்பு

'பார்சி' நாடகக் குழுவினரின் வளமான மேடையமைப்பும், பெரும் பொருட்செலவிலான ஆடை, அணிகளும் தமிழக மக்களின் மனத்தை ஆட்கொண்ட நிலையில், அதற்கு ஈடுகொடுக்க முடியாமல் தவித்த பாலர்சபை நாடகக் குழுவினர் ஓரளவுக்கேனும் 'பார்சி'க்கு இணையான மேடையமைப்பை உருவாக்கிக் காட்டுவதில் வெற்றி கண்டனர். காலம் செல்லச் செல்ல மிகவும் வளமான மேடையமைப்பு தமிழக மேடையில் இடம்பெறத் தொடங்கியது.

காட்சித் திரைகள், காட்சிப் பொருட்கள், உடைகள், ஒலி, ஒளியமைப்பு போன்றன மேடையமைப்பின் குறிப்பிடத்தக்க கூறுகளாகும். காட்சித் திரைகளைப் பொறுத்தவரை பல காட்சிகளுக்குமான பொதுவான காட்சித் திரைகள் மற்றும் குறிப்பிட்ட காட்சிகளுக்கான தனிக் காட்சித் திரைகள் என அமைக்கப்பட்டிருந்தன. காடு, ஆறு, மேலோகம், பூலோகம், அரண்மனை போன்றன பெரும்பாலும் பொதுவான காட்சித் திரைகளாகவே உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் பேசும் திரைப் படத்தின் வருகை பாலர் சபைகளில் காட்சித் திரைகளின் புதுமையைக் கட்டாயமாக்கின. பொதுவாகத் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் காட்சித் திரைகளில் கவனம் செலுத்தினால்

---

57. ஏ.கே. காளீசுவரன், இசைப்பாடல்கள், ப. 8.

தான் நாடகம் நடத்த இயலும் என்ற நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டன. நவாப் இராஜமாணிக்கம், தமது மதுரை தேவி பால வினோத சங்கீத சபாவின் மூலம் படைத்தளித்த 'ஸ்ரீகிருஷ்ணலீலா' நாடகத்திற்குப் பல்லாயிரக்கணக்கான ரூபாய்களைச் செலவிட்டுக் காட்சித் திரைகளை உருவாக்கியிருந்தார். 'இது சினிமா அல்ல' என அந்நாடகத்திற்கான விளம்பரம் அமைந்தது. தி.க. சண்முகம் குழுவினரும் தங்களது 'மதுரை ஸ்ரீ பால சண்முகானந்த நாடக சபா'வுக்கான நாடகங்களுக்கு மிகவும் மேம்பட்ட காட்சித் திரைகளையும், மாறுங்காட்சிகளையும் உருவாக்கிப் புரட்சி செய்தனர். 'சந்திரகாந்தா' நாடகத்தின் திருக்கள்ளூர் பண்டாரச் சந்நிதியின் காட்சியும், அதில் ஆறு தனியறைகள் இருப்பதாகக் காட்டப்பட்ட காட்சிகள் ஆகியன இயல்பாக இருந்தன. அந்த ஆறு கதவுகளிலும் ஓர் ஆள் உயரத்தில் எழுதப்பெற்றிருந்த மடாதிபதியின் காதல் மனைவியரின் உருவங்கள் கண்ணையும் கருத்தையும் கவர்வனவாக இருந்தன. ஆறு பேரும் ஆறு சாதிப் பெண்கள். பார்ப்பவருக்கு உயிருடன் நிற்பதாகத் தோன்றும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்டிருந்தன.[58] இவ்வாறு உயிரோட்டமான காட்சியமைப்பு பாலர் சபைகளின் வளர்ச்சியினைப் பறைசாற்று வதாக அமைந்தது.

காட்சிப் பொருட்கள் நாடகங்களின் கதைக்கேற்ப அமைக்கப் பெற்றாலும் பெரும்பாலும் பொதுவான காட்சிப் பொருட்களே பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன. தொன்மக் கதைகளுக்கு ஏற்ப ஆசனங்கள், மயில்கட்டில், பல்லக்குகள், ஆலவட்டங்கள், ஒளி வட்டங்கள், தங்கத்தடி, வெள்ளித்தடி, கொடிகள், சாமரங்கள் போன்றவை நிரந்தரக் காட்சிப் பொருட்களாகப் பயன்படுத்தப் பட்டன.

உடைகள் அரசர், அரசியர், காவலர்கள் போன்றோருக்காகப் பொதுவாகவே ஆக்கப்பட்டிருந்தன. எனினும் காலம் செல்லச் செல்லக் குழுக்களின் வசதிக்கேற்ப, பாத்திரங்களுக்கேற்பத் தனி உடைகள் உருவாக்கப்பட்டன. வெல்வெட், சரிகை வேலைப் பாடுடன் அரச, அரசியர் உடைகள் பளிச்சிட்டன. 'பக்தராம தாஸ்' நாடகத்திற்காகக் 'காகித உடை' ஆக்கப்பட்டுப் புதுமை செய்யப்பட்டது. புது உடைகள் மேடையில் பயன்படுத்தப்பட்ட போது 'புது உடுப்பு' எனத் தனியாக விளம்பரம் செய்யும்

---

58. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 185.

வழக்கமும் இருந்தது. 'கண்டிராஜா' நாடகத்திற்கான உடைகள் பாத்திரங்களுக்கேற்ப வடிவமைக்கப் பெற்ற நிலைதான் தமிழகத்தில் உடைகள் குறித்த விழிப்புணர்வினை மேடையில் ஊட்டியது. தேசிய நாடகங்களில் பாத்திரப் படைப்புக்கேற்பக் கதராடைகளைப் பயன்படுத்திப் புரட்சி செய்தனர்.

ஒலி, ஒளி

'தீவெட்டிகள்' தெருக்கூத்தினை வெளிச்சப்படுத்தின. தொடர்ந்து பாலர்சபைக் குழுக்களின் தொடக்கக் கட்டம் காற்று அழுத்த விளக்கின் மூலம் மேடையில் வெளிச்சம் பெறும் நிலையில் அமைந்தது. காட்சிச் சித்திரிப்புக்கேற்பக் காகித அட்டைகளை வைத்து மறைத்தும் விலக்கியும் ஒளி பரப்பப் பட்டது. மின் விளக்கின் வருகை 'ஆர்க் லைட்' எனும் பிறை விளக்கினை மேடைக்குத் தந்த போது அது மிகப்பெரிய நிகழ்வாகக் கருதப்பட்டது. தொடர்ந்து 'போகஸ் லைட்' என்னும் ஒளி குவிப்பு விளக்கு மேம்பட்ட நிலையாகப் பயன்பாட்டில் இருந்தது.

ஒப்பனை

பாலர் சபையின் அனைத்து நடிகர்களும் இயற்கையாகவே நீண்ட கூந்தலை வளர்த்துக் கொண்டிருந்தனர். பெண் வேடம், அரசர், அரசி வேடம் மற்றும் கடவுளர் வேடங்களுக்குக் கூந்தல் அமைப்பு இதனால் எளிதானது. முத்து வெள்ளை, அரிதாரம் போன்ற ஒப்பனைப் பொருட்களைக் கொண்டு ஒப்பனை மேற்கொள்ளப் பெற்றது. தனி ஒப்பனைப் பணியாளர்களும் குழுக்களில் இடம்பெற்றுக் காட்சி மற்றும் வேடமாற்றத்திற்காக விரைந்து பணியாற்றினர்.

பாலர்சபை முறை தந்த குறிக்கோள் மேடை

'பாலர் சபை முறை' ஒரு காலக்கட்ட நிகழ்வென்பது முன்னரே குறிப்பிடப்பெற்றது. தமிழ் நாடக மேடையைப் புதிதாய்ப் பண்படுத்தும் முயற்சியாக இது விளங்கியது. இதில் பல நாடகக் குழுவினரும், நடிகர்களும், நாடகாசிரியர்களும், பிறதொழில் நுட்பக் கலைஞர்களும், தமிழக மக்களும் பங்களிப்பு செய்துள்ளனர். மேடை ஒழுக்கம் காக்கவேண்டிப் பெரிய நடிகர்களை முழுதும் அப்புறப்படுத்திச் சிறுவர்களைக்

கொண்டு மேடையை ஆக்கிரமிப்புச் செய்து நடத்தப் பெற்ற மிகப்பெரிய நாடகப் பரிசோதனை முயற்சி இது. தமிழகமெங்கும் மிகப்பெரிய நாடக இயக்கமாகப் பரவி அதன் குறிக்கோளை அடையாளப் படுத்தி மேடையைச் சீரமைப்பு செய்த அரிய நிகழ்வும் இதுவே. தொழில்முறை பயின்முறைக் குழுக்களுக்குள் தோழமை கொண்டு நாடகம் நடந்திட்ட காலக்கட்டமும் இதுவாகவே அமைந்தது. தமிழ்நாடக மேடை ஒரு இலக்கோடு செயல்பட வேண்டுமென்பதற்கான அடிப்படை இதன் மூலம் அமைத்துத் தரப்பட்டது. அவ்வகையில் பாலர்சபை முறை பரிசோதனைக் குட்படுத்திய நாடக அடையாளங்களாகப் பின்வருவன அமையும்.

அ) தமிழ் நாடகக் கலைக்குப் புதிய பரிணாமம்

ஆ) தமிழ் மேடைக்குப் புதுப்பொலிவு (ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு)

இ) தமிழுக்குப் புதிய நாடக இலக்கியம்

ஈ) குருகுலக் குழுமுறை

உ) நாடகப் பயிற்சியில் புதுமை

ஊ) விளம்பர உத்திகளில் புதுமை

எ) நாடகக் காலை அளவுச் சுருக்கம்; பாடல்கள் குறைப்பு

ஏ) நல்ல கலைஞர்கள் மூலம் நல்ல நாடகங்கள்

ஐ) தொடர்செயல்பாட்டுக்கான கலைஞர்கள் உருவாக்கம்

ஒ) பார்வையாளர் நிலையில் பண்பட்ட மேடை

ஓ) மொழி, இனம், நாடு குறித்த நாடகக் கருத்துச் சிந்தனை

ஔ) பயின்முறை – தொழில்முறை இயைந்த தொடர் செயல்பாடு

பாலர் சபை முறை நல்ல நாடகத்துக்கான ஒரு பயிற்சி முறை; ஒரு கல்விமுறை, பாலர் சபைகள் மேடை ஒழுக்கம் பேணும் நாடகப் பள்ளிகளாகிப் பணி செய்தன. பாலர்சபை முறை தன் இலக்கில் வெற்றி காணத்தொடங்கியபோது, அதன் தொடர் செயல்பாடு தமிழர்களின் ஆளுமையோடு வேறு வகையாகத் தொடரலாயிற்று. இவ்வகையிலானத் தொடர் செயல்பாட்டுக்கு வேண்டிய பல்நிலைக் களமாகத் தமிழ் நாடக மேடையைப் பண்படுத்திச் சென்றது பாலர் சபை நாடகமுறை எனும் நாடகப் பரிசோதனைக்குக் கிடைத்த முழு வெற்றியே எனலாம்.

இவ்வகையில், தமிழ் நாடகம், பிறமொழி நாடகங்களைத் தொட்டுத் தோழமை கொண்ட நிகழ்வும் தமிழ் மண்ணின் மரபு கெடா வண்ணம் நடைபெறலாயிற்று. 'பார்சி' நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடக மரபு முறைத் தாக்கங்கள் எனத் தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட நிகழ்வுகளைத் தமிழ் நாடகத்துக்கான மேம்பாட்டு உத்தி களுக்குப் பயன்படுத்திச் செம்மை செய்தற்கு ஏற்ற வாய்ப்பாகக் கருதி மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் எனப் புதுவகை நாடக முயற்சிகளை நாடகப் பெரியோர்கள் மேற்கொள்ளலாயினர். மேலும், பயின்முறை, தொழில்முறை நாடகப் படைப்பு முறைகள் தோற்றம் கண்டதும், தளர்வுற்றிருந்த தமிழ் நாடக மேடையின் குறை களைந்துச் சீரமைக்க மேற்கொள்ளப் பெற்ற முயற்சிக்காகப் பயின்முறையும், தொழில்முறையும் நாடகத் தோழமை கொண்டு விளங்கியதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இக்காலக் கட்டத்தில் மலர்ந்த பாலர் சபை முறை, தமிழ் நாடகத்தின் அனைத்துக் கூறுகளையும், மேம்படுத்த வல்ல சோதனை முயற்சிக்காகத் தமிழக அளவில் குழுக்களிடையே ஏற்படுத்திய நாடகத் தோழமை அடுத்தக்கட்ட தமிழர் நாடக ஆளுமைக்கு அடித்தளம் அமைத்தது.

தமிழர் கொண்ட நாடக ஆளுமை

நாடகக் கலைத்துறையில் புத்தம் புதிய முறைகள் எல்லாம் ஏற்படவேண்டும். நம் அரசியல் கருத்துக் களில் கூடப் புதிய திருப்பங்கள் ஏற்படவேண்டும். இவைகளெல்லாம் ஏற்படுத்திக் கொடுப்பதற்குக் கட்டுரைகள், பேருரைகள், சிறுகதைகள், பெருங் கதைகள் முதலிய அனைத்தையும்விட நாடகத்தின் மூலம் மிகுந்த பலன் கிடைக்கும் என்பதில் நான் மிகுந்த நம்பிக்கை வைத்திருக்கிறேன்.

– பேரறிஞர் அண்ணா

தமிழ் நாடகக்கலை, மாற்றங்களை விரும்பி ஏற்றுக் கொண் டாலும் தனித் தன்மையை இழக்காமல், காலத்துக்கேற்பப் பல்வேறு நிலைகளில் பரிணாமம் பெற்று வளரத் தலைப்பட்ட நிகழ்வும் இக்காலக்கட்டத்தில் நடைபெறலாயிற்று. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கற்றோரை மேடையில் அறிமும் செய்த் நிலை கற்றோர் பலரையும் நடிகர்களாகவும், நாடகாசிரியர்களாகவும், பார்வையாளர்களாகவும் நாடகத் துறையின்பால் ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்தது. அதுபோன்றே சங்கரதாச சுவாமிகள் சிறுவர்களை அறிமுகம் செய்து மேற்கொண்ட பாலர்சபை நாடக முறை என்னும் தனித்துவம் வாய்ந்த நாடக முயற்சி மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு போன்றவற்றை ஏற்படுத்தியதோடு திறம் பட்ட பல இளம் சிறுவர்களைப் புதிய தலைமுறைக்கான நல்ல கலைஞர்களாக உருவாக்கம் செய்தது. மேலும் பல பாலர்சபை நாடகக்குழுக்கள் ஒழுக்கமும் கட்டுப்பாடுமிக்க நாடகப் பயிற்சிப் பள்ளிகளாகத் தமிழகமெங்கும் உருவாக்கம் பெற்று நாடகப் பணிசெய்யவும் தூண்டுகோலாக விளங்கின. இவ்வாறு திறம்பட்ட நடிகர்கள், சிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள், புலமைமிகு நாடகப் பாடலாசிரியர்கள், ஈடுபாடுமிக்க துணைக்கலைஞர்கள் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் எனப் பலரின் நாடக முயற்சிகளும் நாடகப் படைப்புக்களும் நல்ல பல நாடகங்களைத் தமிழுக்குக் கொடையாக்கின. புதிய பார்வையாளர் பலரைக் கவரும்வண்ணம் நாடக வகைமைகள் வளம்பெற்றுச் சிறக்க லாயின. இவ்வகையில் நாடகத்தவம் மேற்கொண்ட தமிழர்களின் திட்டமிடப் பெற்ற பேருழைப்பால் உலகளாவிய நாடக

இயக்கங்களோடு ஒத்துநோக்கத்தக்க வகையில் தமிழ் நாடகம், வெளிப்பட்டு வேரூன்றி விழுதுகளைப் பரப்பத் தொடங்கியது.

நாடக முயற்சிகள் – நாடகப் பரிசோதனைகள்

தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடங்கி நடைபெற்ற பல அறிஞர்கள், கலைஞர்கள் மற்றும் குழுக்கள் நிலையிலான செயல்பாடுகளும், நாடகத்தவம் மேற்கொண்ட நாடக ஆர்வலர்களின் முயற்சிகளும் தமிழ் நாடகத்தின் பன்முகப் பரிமாண வளர்ச்சிக்கு அடிகோலின.

மேனாட்டு நாடகங்களைத் தமிழாக்கம் செய்தல், மேனாட்டு உத்திகளை ஏற்றுத் தமிழ் நாடகங்களை வடிவமாற்றம் செய்தல், பிற இலக்கிய வடிவங்களான நாவல், சிறுகதை, தொன்மை இலக்கியங்கள் போன்றவற்றை நாடகமாக்கம் செய்தல், மேடைச் சீரமைப்பு, காட்சிச் சீரமைப்பு, ஆடை அணிகளில் புதுமை மேற் கொள்ளல், நாடகக் கால அளவினைக் குறைத்தல், பாடல்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைத்தல் எனத் தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புதுப்பொலிவும், தமிழ்நாடகத்திற்குப் புது வடிவமும் கிடைக்கத் தக்க வழிமுறைகள் திட்டமிட்டு மேற்கொள்ளப்பட்டன.

பாலர் சபை முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட பரிசோதனை முயற்சி மிகுந்த வெற்றியைத் தந்த நிலையில் தமிழகத்தின் நாடகக் குழுக்கள் அம்முறையின் கீழ் நாடகம் ஆக்கத்துணிந்ததால் நல்ல பல கலைஞர்களும், நல்ல பல நாடகங்களும், மிகச் சிறந்த பார்வையாளரும் தமிழ் நாடக மேடைக்குக் கொடையாக வழி ஏற்பட்டது.

இவ்வகையிலான குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சிக்கு வெவ்வேறு நிலையில் வழிகோலிய முன்னோடிகளில் ஒரு சிலர் குறித்து அறிய முற்படலாம்.

காசி விசுவநாத முதலியார் (1806 – 1871)

முதல் சமூகச் சீர்திருத்த நாடகத்தைத் தமிழில் படைத்துப் பெருமை சேர்த்தவர் காசி விசுவநாத முதலியார் ஆவார். 1867இல் இவர் எழுதிய டம்பாச்சாரி விலாசம் என்ற நாடகம் தமிழகத்தின் பல குழுவினராலும் தொடர்ந்து மேடையேற்றம் செய்யப் பெற்றது. நல்லொழுக்கத்தைப் பறைசாற்றிச் சீர்திருத்தம் செய்த இந்நாடகம் பாலாமணி நாடகக் குழுவின் முக்கிய நாடகமாக விளங்கியது. இவரது தாசில்தார் நாடகம் 1968இல் எழுதப் பெற்றதாகும்.

திண்டிவனம் ராமசாமி இராஜு (1852-1897)

இவர் 'பிரதாபச் சந்திர விலாசம்' என்ற நாடகத்தினைத் தமிழ் நாடக மேடைக்குக் கொடையாக வழங்கியவர். அழகிய தமிழ்நடையுடன் கருத்துச் செறிவுமிக்க பாடல்களையும் ஆக்கி மொழியமைப்பில் புதுமை செய்தார். அங்கம், காட்சி எனப் பிரித்து நாடகமெழுதும் முயற்சிக்கு வித்திட்ட இவரது உத்தி தெருக்கூத்து வடிவத்தினின்று மாறுபட்ட வடிவத்தினைத் தமிழ் மேடைக்குக் கொடையாக்கியது எனலாம்.

முத்துசாமிக் கவிராயர் (1863 - 1926)

நாடக ஆசிரியராகவும், பயிற்றுவிப்பாளராகவும் தொண்டாற்றியவர் இவர். தமிழாசிரியராகப் பணியாற்றியபடியே தமிழ் நாடகம் எழுதும் முயற்சியினையும் மேற்கொண்டவர். பீஷ்மர் சபதம், போஜராஜன், ஞான சௌந்தரி, தயாநிதி, கண்ணாயிரம், இலங்காதகனம் போன்ற நாடகங்கள் ஆக்கியதோடு மோலியரின் நாடகத்தைத் தழுவி 'லோபி' என்ற நாடகத்தினையும் படைத்தளித்தார். புலமைமிக்க இவரது படைப்புக்கள் தமிழ் நாடக மேடைக்கான சிறந்த பங்களிப்புக்களாகக் கருதத்தக்கனவாகும்.

வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் (1870 - 1903)

'நாடகவியல்' என்ற சிறப்பு வாய்ந்த நாடக நூலைத் தமிழுக்குக் கொடையாக்கிய இவர் தமிழ் நாடகத்திற்கு இலக்கியச் சுவை ஊட்டியவர் எனப் போற்றப்படுபவர்.[1] வடமொழி அறிவும், ஆங்கிலப் புலமையும் மிக்கவராக விளங்கிய இவர் தமிழ் நாடகத்திற்காக, நடிப்புக்கான, நடிகர்க்கான இயல்புகளை விளக்கி 'நாடகவியல்' நூலை ஆக்கித் தந்துள்ளார். மேலும் 1895ஆம் ஆண்டில் ரூபாவதி அல்லது காணாமல் போன மகள் நாடகத்தினை உரைநடையில் இயற்றினார். 1896இல் அது மேடையேற்றம் செய்யப் பெற்றபோது 'ரூபாவதி' நாடகத்தில் ரூபாவதியாக நடித்தார். அதேபோன்று 1897இல் எழுதி மேடையேற்றிய 'கலாவதி' என்னும் நாடகத்தில் கலாவதியாகவும் வேடமேற்று நடித்துப் பெருமை சேர்த்தார். இவரது 'மானவிஜயம்' நாடகம் செய்யுள் நடையில் அமைந்து சிறப்புப் பெற்றதாகும்.

நாடக முயற்சியில் பெண் கலைஞர்கள்

நாடகக் குழுக்களில் பெண்கள் ஈடுபாடு தொடக்கத்தில் அருகியே காணப்பட்டது. 19ஆம் நூற்றாண்டுக் காலக்கட்டத்தின்

1. மு.சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 259.

முற்பகுதியில் தமிழ் நாடகமேடை சீர்கெட்டிருந்ததும் இதற்கான காரணமாகும். தொடர்ந்து பரிசோதனை முயற்சியாக அறிமுகமான பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களில் ஆண்கள் மட்டுமே இருந்ததால் 'ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி' என்று கூட அறியப்பட்டது. எனினும் தமிழ் நாடகமேடையில் கொணரப் பட்ட ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு மற்றும் கற்றோர் காட்டிய ஈடுபாடு ஆகியன பெண்மணிகளையும் நாடகக் குழுக்களில் ஈர்த்தன. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், டி.கே. சண்முகம் சகோதரர்கள் போன்றோர் பெண்களையே பெண்களுக்கான பாத்திரத்தில் நடிக்க வைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு வெற்றியும் கண்டனர். குழுக்களில் நடித்துவரும் கலைஞர்கள் தங்கள் உறவுப் பெண்களை முதலில் மேடையில் அறிமுகம் செய்து பிறரும் அவ்வகையில் வருவதற்கான வழிவகை செய்தனர். தி.க. சண்முகம் தமது பாலர் சபையில் சுசீந்திரம் கோமதி என்பாரையும், மீனாட்சி என்பவரையும் சேர்த்து நடிக்க வைத்தார். பின்னர் எம்.எஸ். திரௌபதி அக்குழுவில் பிரபலமான நடிகையாக விளங்கினார்.

பாலாமணி அம்மையார்

தனிப்பட்ட முறையில் முழுவதும் பெண்களே வேடமேற்று நடிக்கும் குழுவினை நடத்தித் தமிழ் நாடக உலகில் புரட்சி செய்தவர் பாலாமணி அம்மையார் ஆவார். சுமார் எழுபது பெண்களைக் குழுவில் வைத்துக்கொண்டு நாடகம் நடத்தி வந்த இவரது பாலாமணி நாடகக் கம்பெனி 1880-90களில் தமிழகத்தில் பெரும் புகழுடன் விளங்கியதென்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவரின் 'தாராசங்கமம்' நாடகம் புகழ்மிக்கது. மிகவும் அழகிய தோற்றம் கொண்ட பாலாமணி அம்மையார் மேடையில் ஆடைக்குறைப்பு செய்து நடிக்கும் ஒரு நொடிக் காட்சிக்காகவே மக்கள் கூட்டம் அலைமோதியது வரலாற்றுச் செய்தியாகும். திரைப்படம் அறிமுகம் ஆகாத அக்காலக்கட்டத்தில் இக்காட்சி தமிழ் நாடக மேடையில் பரபரப்பாகப் பேசப்பட்டது. இவரது நாடகத் திற்காகத் தனிப் புகைவண்டி 'பாலாமணி ஸ்பெஷல்' என்றே ஓடிய செய்தியும் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். என்றாலும் இவர் நடத்திய நாடகங்களில் நடித்த பெண்களின் அழகின் இறக்கம் இவரது நாடகக் குழுவிற்கும் இறக்கத்தையே தந்தது என்பது வரலாறு. என்றாலும் காட்சிக்கேற்ற பின்திரைகளை மேடையில் முதலில் அறிமுகம் செய்த பெருமைக்குரியவர் இவரே.

இதுபோலவே திருமதி பாலாம்பாள் கம்பெனி, திருமதி அரங்கநாயகி கம்பெனி போன்ற நாடகக் குழுக்களும் தமிழ் நாடக உலகில் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

பாலர்சபை முறை – தொடர் நாடகச் செயல்பாட்டுக்கான கலைக்கொடை

பாலர்சபை நாடகமுறையின் உருவாக்கத்திற்கான காரணம், அதன் செயல்பாடு உள்ளிட்ட செய்திகள் முன்னரே அறியப் பெற்றன. பாலர்சபை நாடக முறை என்பது தமிழ் நாடக மேடையை முற்றிலுமாக அடித்துத் துவைத்துச் சுத்தம் செய்ய வந்த செயல்பாடு என்பது அது அடுத்த தலைமுறைக்கு விட்டுச் சென்ற அரிய கொடைகளை நோக்க அறிந்து கொள்ள இயலும்.

தொடர் செயல்பாடு

பாலர் சபை நாடக முறையின் தாக்கம் மிகப்பெரிய அளவில் தமிழகத்தில் ஓர் இயக்கமாக அமைந்தது. தமிழ் நாடக மேடைச் சீரமைப்புக்கான ஒரு காலக்கட்ட முயற்சியாகவே பாலர் சபை நாடக முறை தோற்றுவிக்கப்பெற்று அதன் பணி செவ்வனே நிறைவடைந்த நிலையிலும் அதன் செயல்பாடு வெகுகாலம் தொடர்ந்தது. பாலர்சபை நடிகர்கள் என்று சொல்லிக் கொள்வதைப் பெரிய நடிகர்கள் பெருமையாகக் கருதினார்கள்.[2]

புதிய பரிணாமம்

தமிழ் நாடக மேடை அனைத்து நிலையிலும் புதிய பரிணாமம் பெறுதற்குப் பாலர் சபை நாடகமுறை உதவியது. குறிக்கோளின்றிச் சென்று கொண்டிருந்த தமிழ் நாடக மேடையைக் கடிவாளமிட்டுக் கட்டுப்படுத்தி அதன் புதிய வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டது.[3] தொழில்முறைக்கான தொன்மம் சார்ந்த நாடகங்களையும், பயின்முறைக்கென மேனாட்டு மரபு சார்ந்த நாடகங்களையும் படைத்தளித்த பாங்கு தமிழ்நாடக மேடையை வேகமாக முன்னெடுத்துச் செல்ல உதவியது. பெரியவர்கள் மட்டுமே நடித்து வந்த மேடையில் ஒழுக்கக்கேடு வந்த போது அதுவரையிலான நடைமுறையை வேரறுத்துப் புதிதாகச் சிறுவர்களைச் சேர்த்து அவர்களைத் தேர்ந்த கலைஞர் களாக வளர்த்து அடுத்த தலைமுறைக்கும் நாடகப் பணிசெய்ய வைத்ததும் பாலர்சபையின் மிகப்பெரிய பங்களிப்பேயாகும்.

---

2. க. இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர் சபை நாடகங்கள், ப. 224.
3. மேலது, ப. 207.

முழுமையான நாடகப் பயிற்சி

குருகுல முறையைப் பின்பற்றிச் சாதிமத இன வேறுபாடின்றிச் சிறுவர்களை ஒன்றாகத் தங்க வைத்துத் தேசம், சமூகம், மொழி என்ற மூன்றையும் மூளையில் பதியச்செய்து, மிகச்சிறந்த நாடகப் பயிற்சியளித்து நல்ல கலைஞர்களாக உருவாக்கிய பெருமை பாலர் சபைக்கே உரியது. எழுதியாக்கப்பட்ட உரையாடலை உச்சரிப்புப் பிசகாமல் பேசச் செய்து மேடையில் மொழியினை மேலாண்மை செய்ததும் பாலர்சபை நாடக முறையேயாகும். அனைவரும் ஒன்றாகப் பயிற்சி பெற்றதனால் எந்தப் பாத்திரத் தையும் எந்தச் சூழலிலும் ஏற்று நடிக்கும் திறமையை முதன் முதலாகத் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்கள் வளர்த்துக் கொண்டனர். இசை, நடனம், நடிப்பு, மொழி உச்சரிப்பு என அனைத்திற்கும் திறம்பட்ட பயிற்சியாளர் அமர்த்தப்பட்ட நிலையால் பாலர்சபை நாடகக் குழுக்கள், நாடகப் பயிற்சிப் பள்ளிகளாகவே செயல் படலாயின. இதனால்தான் பாலர்சபைக் கலைஞர்களாக நாடகப் பயிற்சி பெற்ற தி.க.சண்முகம், எம்.ஜி.இராமச்சந்திரன், சிவாஜி கணேசன், என்.எஸ். கிருஷ்ணன், எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், டி.என்.சிவதாணு, எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, டி.எஸ். சந்தானம், கு.சா. கிருட்டினமூர்த்தி, பி.யு. சின்னப்பா, எம்.ஆர். இராதா, எம்.கே. இராதா, பி.எஸ். கோவிந்தன், மதுரை மாரியப்ப சாமிகள், எம்.ஜி. சக்கரபாணி, கே. சாரங்கபாணி, காளி என். இரத்தினம், டி.ஆர்.பி. இராவ், சி.எஸ். ஜெயராமன், டி.கே.பகவதி, எஸ்.வி. சுப்பையா, எஸ்.எஸ்.இராஜேந்திரன், டி.வி. நாராயண சாமி, வி.கே. இராமசாமி, கே.ஏ. தங்கவேலு, சாமண்ணா, சாமிக்கண்ணு, குண்டு கருப்பையா போன்றோர் தொடர்ந்து நாடக, திரைப்படக் கலைஞர்களாகத் தனித்தன்மையுடன் விளங்கினர் என்பது இங்கே குறிப்பிடத் தக்கதாகும். மேலும் பாலர்சபை முறையைத் தமிழகத்தில் வேரூன்றச் செய்த அவ்வை தி.க. சண்முகம் அவர்களது பயிற்சியில், திருச்சி பாரதனின் 'அப்பாவின் ஆசை' எனும் சிறுவர் நாடகத்தில் தலைமைப் பாத்திரமேற்ற சிறுவன் கமலஹாசன் இன்று தனித்தன்மை வாய்ந்த நடிகராகத் திரைவானில் மின்னு வதும் பாலர்சபைப் பயிற்சியின் சிறப்பினைப் புலப்படுத்தும்.

தமிழிசை மரபு காத்தல்

பாலர்சபை நாடகங்களில் அடிப்படையாக விளங்கியவை சங்கரதாச சுவாமிகளின் இசைப்பாடல்கள் நிறைந்த நாடகங் களாக இருந்ததால் இசைஞானமுள்ள சிறுவர்களுக்கு மேலும் இசைப் பயிற்சி அளித்து வேடங்கள் மேற்கொள்ளச் செய்யப்

பெற்றன. பிறமொழி இசைகளின் ஆக்கிரமிப்பை மாற்றித் தமிழிசையை மேடையில் ஒலிக்கச் செய்த பெருமை இவ் இளங் கலைஞர்களையே சாரும். எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதர், எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் போன்ற இளங்கலைஞர்கள் ஆற்றிய இவ்வகையிலான பணி அரும்பணியாகக் கருதத்தக்க தாகும். தொடர்ந்து சிறப்பு (ஸ்பெஷல்) நாடக முறையின்கீழும் இக்கலைஞர்கள் மேடையில் தமிழிசை காத்தார்கள் என்பது வரலாறு.

புதிய பார்வையாளர்கள்

பாலர் சபை முறை புதிய நாடகங்களை உருவாக்கியது போலப் பல புதிய பார்வையாளர்களையும் உருவாக்கியது. தமிழகத்திலும் தமிழகத்துக்கு வெளியேயும் தமிழ் நாடகங் களுக்குப் புதிய எழுச்சி ஏற்பட இது காரணமாக அமைந்தது. கடல் கடந்தும் கலை வளர்க்கும் வாய்ப்பு இளங்கலைஞர்களுக்குக் கிடைத்தது. நாடகக் குழுவினர் நாடகம் முடித்துத் திரும்பும் வேளையில் அக்குழுவினரைப் பிரிய மனமில்லாமல் அவர்களைப் பின்தொடர்ந்து சென்று அடுத்த ஊரிலும் நாடகம் பார்க்கும் நிலைக்குப் பார்வையாளர்கள் தள்ளப்பட்டனர்.

நாடக வல்லுநர்கள் (முன்னோடிகள்)

தற்காலத் தமிழ் நாடக மேடையின் தடம் பதித்தலுக்கான முன்னோடி நாடக மேதைகளாகத் தொண்டாற்றியோர் பலர். தமிழகத்தில் அறியப்பட்டோர் சிலர்; அறியப்படாமலேயே ஆற்றிய பெரும்பணிக்குரியோர் பலர். தமிழ் நாடகம் பல நாடகக் குழுக்களாலும், நாடகக் கலைஞர்களாலும், நாடகப் படைப் பாளர்களாலும் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்ட வேளையில் நாடகக் குழுக்களைக் ‘கம்பெனி’ என்ற அடைமொழியிட்டு வியாபார நோக்கிலேனும் கலை வளர்க்கத் துணிந்த நாடகப் புரவலர்கள் போற்றத்தக்கவர்களே! பல்வேறு நாடகங்களையும் இடம்தேடி மேடையேற்றும் வகையில் தொழில் செய்த ‘ஏஜென்ட்’கள் எனப்பட்ட நிகழ்ச்சி ஒருங்கிணைப்பாளர்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்களே. இரவு வந்ததும் அரிதாரம் பூசிக் கொள்வதுதான் முதல் வேலை என நாடகத்திற்காகவே வாழ்க்கையைத் தொலைத்தோரும் பலருண்டு. இரவு இராசா, இராணி வேடம் பகலில் கையேந்தும் நிலை எனத் தடுமாறிய கலைஞர்களும் உண்டு. இவையெல்லாம் நாடகக் கலை வளர்ச்சிக்கான கொடுக்கல் வாங்கல்களாகக் கொள்ளத்தக்கவை.

தமிழ் நாடக மேடைக்கான அர்ப்பணிப்புக்கள் பல. மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு, நடிப்புச் சீர்திருத்தம் கொணர்ந்த சங்கரதாச சுவாமிகள் குறித்து அறியப் பெற்றது. கற்றாரையும் மேடையின்பால் கவர்ந்து நாடகம் செய்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பற்றியும் அறியப்பெற்றது. மேலும் குறிப்பிடத் தக்க வகையில் தொடக்கக் காலத்தில் அரும்பணியாற்றியுள்ள நாடகவியல் முன்னோடிகள் குறித்து அறிய வேண்டியது இன்றியமையாததாகும்.

தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலர்

தமிழ் நாடக மேடையின் முன்னோடிகளில் ஒருவராக விளங்கிய தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலர் 29-8-1890இல் பிறந்தார். தலைமைத் தமிழாசிரியராகப் பணிபுரிந்து கொண்டு இருந்தபோதே பள்ளி வளர்ச்சிக்கான நாடகங்கள் படைக்கத் தொடங்கினார். பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சுகுணவிலாச சபாவின் அங்கத்தினராகி, தமிழ்நாடக மேடைக்கு அரும்பணி ஆற்றத் தொடங்கினார். 'எம்மானுவேல் சபை' மற்றும் 'எக்கல்சியர் கிளப்' போன்ற நாடக சபாக்களிலும் சிறிது காலம் பணியாற்றினார்.

'பாலமனோகர நாடக சபா' என்னும் பெயரில் சொந்தமாகக் குழுத் தொடங்கி நாடகங்கள் படைத்தளிக்கத் தொடங்கினார். சங்கரதாச சுவாமிகளும், பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும் சீரழிந்து கொண்டிருந்த தமிழ் நாடக மேடையைச் செம்மையாக்கம் செய்ய மேற்கொண்ட முயற்சியினை அடியொற்றி நல்ல நாடகங்கள் மூலம் மக்களை அணுகினார். மதுவிலக்கு, தீண்டாமை விலக்கு, குதிரைப் பந்தய ஒழிப்பு, கலப்பு மணம் போன்ற சீர்திருத்தக் கருக்களே பாவலரின் தொடக்கக் கால நாடகங்களாக மலர்ந்தன.

தமிழ் நாடக மேடையைத் தேசவிடுதலைக்கான களமாக்கிக் கொண்டவர்களில் முன்னோடியாக விளங்கியவர் பாவலரே ஆவார். 'காந்தி சகாப்தம்' ஏற்படுத்திய தாக்கத்தின் பால் ஈர்க்கப் பெற்றுப் 'பாவலர் பாய்ஸ் கம்பெனி' என்ற பெயரில் சிறுவர்களைக் கொண்ட நாடகக் குழுவினைத் தோற்றுவித்தார். இக்குழு சங்கர தாச சுவாமிகளின் பாலர் சபை முறையைப் பின்பற்றி அமைந்தது. விடுதலை இயக்கத்திற்கு வேகம் ஏற்படுத்தும் நோக்கில் 'பதிபக்தி', 'கதரின் வெற்றி' போன்ற தேசிய நாடகங்களைப் பலமுறை மேடையேற்றினார். காவல்துறையின் எதிர்ப்பையும் மீறி

மேடைகளில் தேசிய முழக்கம் எதிரொலிக்கச் செய்தார். இவரது 'தேசியக் கொடி' நாடகம் இவ்வகையில் சிறப்பு வாய்ந்ததாகும்.

சிங்கத்தை அதன் குகையிலேயே சந்திப்பதற்கொப்ப வெள்ளை ஏகாதிபத்தியத்திற்கு எதிரான செய்திகளை இலண்டன் மாநகரை அடுத்துள்ள வெம்பிளிக் கண்காட்சியில் ஆங்கிலேயர் மத்தியிலேயே நாடகமாக்கிக் காட்டியவர் பாவலர். 1924இல் தம்முடைய சிறுவர் குழுவினரைக் கப்பலில் அழைத்துச் சென்ற பாவலர் 'கதரின் வெற்றி' நாடகத்தினை இங்கிலாந்தில் நடத்தியதன் மூலம் நாடகத்தின் சக்தி நாடு கடந்தும் ஊடுருவ வல்லது என்பதனையும், நாட்டு விடுதலை உணர்வினை ஊட்ட வல்லது என்பதனையும் உலகுக்கு உணர்த்தினார். இந்நாடக நிகழ்வு சென்னை மாகாணச் சட்டமன்றத்தின் பரபரப்பான விவாதப் பொருளாகிய செய்தி ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இவ்வகையில் தமிழ் நாடகத்தின் போக்கைத் தேசிய இயக்கத் திற்காகப் பாவலர் திருப்பிய நிலையால் தமிழகமெங்கும் மக்கள் விடுதலை வேட்கை கொள்ளத் தொடங்கினர். பிற நாடகக் குழுக்களும் இவ்வகையிலான உணர்வினை ஊட்டுவதைத் தங்கள் கடமையாகக் கொள்ளத் தொடங்கின என்பது பாவலரின் தனித் தன்மை வாய்ந்த நாடகப் பங்களிப்பாகும்.

கோவிந்தசாமி ராவ்

தமிழ் நாடக மேடையேற்றத்தில் காலஅளவினைக் கட்டுப் படுத்தி, குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நாடகம் தொடங்கி முடிப்பது என ஒழுங்குமுறை செய்தவர் கோவிந்தசாமி ராவ் என்பார் ஆவார். மராட்டியரின் 'சாங்கிலி' நாடகக் குழுவின் தாக்கத்தின் தொடர்ச்சியாகக் கோவிந்தசாமி ராவ் தொடங்கிய 'மனமோகன நாடகக் கம்பெனி' மேடையமைப்பிலும், காட்சித் திரை யமைப்பிலும் புதிய உத்திகளை அறிமுகம் செய்தது. தமிழ் நாடக மேடையை நான்கு சுவர்களுக்குள் நடமாடவிட்டதில் இவரது பங்களிப்பு அதிகமானது. கோவிந்தசாமி ராவைப் பின்பற்றிப் பல நாடகக் குழுக்கள் தமிழகத்தில் தோற்றம் கண்டன. ஸ்ரீ கல்யாண ராமசாமி ஐயர் கம்பெனி, ஸ்ரீராமுடு ஐயர் கம்பெனி, 'ஸ்ரீவள்ளி' வைத்திய நாதய்யர் கம்பெனி, 'ஸ்ரீ.கே.எஸ். அனந்தநாராயண ஐயரின் ஆரிய கான சபா கம்பெனி', 'ஸ்ரீஅல்லி பரமேசுவர ஐயர் கம்பெனி', 'ஸ்ரீ ஜி.எஸ். முனுசாமி நாயுடு கம்பெனி', 'ஸ்ரீ சாமிநாயுடு கம்பெனி' போன்றன. இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கன. தமிழ் நாடக மேடையில் நடிப்புச் சீர்திருத்தம் செய்வதில் இவை முழுக் கவனம் செலுத்தினவென்பது

குறிப்பிடத்தக்கது. இதுவே மேடைச் சீர்திருத்தத்திற்கான பங்குப் பணிக்கும் காரணமாக அமைந்தது.

நவாப் கோவிந்தசாமி ராவின் நாடகக் குழு, ராமதாஸ் சரித்திரம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், இராஜு கோபிசந்த், திரௌபதி வஸ்திராபரணம், அபிமன்யு யுத்தம், தாராசசாங்கம், ஸ்திரிசாகஸம், சிறுத்தொண்டர் புராணம் போன்ற நாடகங்களைத் தமிழகமெங்கும் நடத்திற்று. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கோவிந்தசாமி ராவின் 'ஸ்திரி சாகஸம்' நாடகத்தைப் பார்த்தே தாமும் தமிழில் நாடகமெழுதும் முயற்சியை மேற்கொண்டதாகக் குறிப்பிடுவார்.[4]

இவ்வகையில் நடிப்புச் சீர்திருத்தம், மேடைச் சீர்திருத்தம் ஆகிய பணிகள் கோவிந்தசாமி ராவின் குறிப்பிடத்தக்க மேடைப் பங்களிப்பாகும். மேலும் விடியவிடிய நடந்த நாடகக் கால அளவினைச் சுருக்கி இரவு 9 மணிக்குத் தொடங்கிக் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் முடித்துவிடும் வழக்கத்திற்கும் இவரே வித்திட்டவராவார்.

ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை

ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, 'கண்டிராஜா' என்னும் புகழ்மிக்க நாடகத்தின் நாடகாசிரியர். தமிழ் நாடக மேடையில் நடிகருக்கான உடையை உணர்த்திய முதல் நாடகம் இது. சங்கரதாச சுவாமிகளிடமும், உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயரிடமும் நெருக்கமான உறவு கொண்ட ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை தமிழில் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்று விளங்கியவர். முதலில் வேலூர் தி. நாராயணசாமிப்பிள்ளையின் 'ஆதி இந்து விநோத சபா'வில் நாடக ஆசிரியராகவும், நடிப்புப் பயிற்றுவிப்பாளராகவும் விளங்கினார். தொடர்ந்து கன்னையாவின் 'சென்னை கிருஷ்ண விநோத சபை'யில் சேர்ந்து பலகாலம் பணியாற்றினார்.

ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை எழுதியாக்கிய நாடகங்கள் மூன்று மட்டுமேயாகும். என்றாலும் அவை அக்காலக்கட்டத்தில் மிகச் சிறந்த நாடகங்களாக அறியப் பெறுகின்றன. சம்பூர்ண இராமாயணம், கண்டிராஜா, அரிச்சந்திரன் ஆகியன அவரது நாடகப் படைப்புக்களாகும். 'சம்பூர்ண இராமாயணம்' கன்னையா குழுவினராலும், பிற நாடகக் குழுவினராலும் நடிக்கப் பெற்ற பிரபலமான நாடகமாகும்.

'கண்டிராஜா' நாடகம் இலங்கையை ஆண்ட கொடுங்கோல் மன்னனின் கதையாகும். இந்நாடகம் சிங்களர் மத்தியில் பெரும்

4. மு. சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 255.

எதிர்ப்பை ஏற்படுத்தும் அளவுக்குச் சிறப்பாக அமைந்தது. சிங்களர்கள் இந்நாடகத்தினைத் தடைசெய்யக் கோரினர். இந்நாடக மேடையேற்றத்திற்குத் துணை நின்றவர் நாராயண பிள்ளை என்பாராவார். முதல் முதலாகக் 'கண்டி ராஜா' நாடகத்தில் கண்டிராஜாக்கள் அக்கதை நிகழ்ந்த காலத்தில் எந்த மாதிரியான உடைகளைத் தரித்தார்களோ அதே மாதிரியான உடைகளை நடிகர்களுக்கு அணிவித்து நடிக்கச் செய்தார். 'இதுதான் முதன் முதல் காலத்திற்கேற்ற கோலம் பூண்டது என்று ஒருவாறு நான் கூறக்கூடும். இதன்பிறகு தான் மற்ற நாடக சபைகள் (சுகுண விலாச சபையார் உட்பட) இந்த நல்வழக்கத்தைத் தொடர ஆரம்பித்தது என்று கூறலாம்.[5] எனப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் குறிப்பிட்டிருப்பது உடைகள் தொடர்பாகக் கண்டிராஜா காட்டிய விழிப்புணர்வினை எடுத்து இயம்புகிறது. மேலும் இவரது நாடகப் பாடல்கள் கர்நாடக சங்கீத மெட்டமைப்பில் விளங்கின.

கன்னையா

தமிழ் நாடக மேடையில் காட்சியமைப்பில் முப்பரிமாண முறை என்னும் (Three dimension) புதுமையைப் புகுத்தி, மேடையில் ஒழுங்குமுறைகளைக் கண்டிப்புடன் கடைப்பிடித்துக் கற்றோரையும், வல்லுநர்களையும் தமிழ்மேடைபால் கொணர்ந்து புரட்சி செய்த பெருமைக்குரியவர் சி. கன்னையா ஆவார்.

அச்சகத் தொழில் பார்த்து வந்த இவர் நாடகக்கலையின் மீதான தணியாத தாகத்தால் தமது 17ஆம் வயதில் தி. நாராயணப் பிள்ளை என்பாரின் இந்து விநோத சபா என்னும் நாடகக் குழுவில் சேர்ந்து கொண்டார். அடிப்படைப் பயிற்சிக்குப் பின் தமது 25-ஆவது வயதிலேயே சொந்த நாடகக்குழுவினைத் தொடங்கி நடத்தலானார்.

தமிழ் நாடக மேடையின் பொலிவினை மேம்படச் செய்து அனைவரும் பாராட்டத்தக்க வகையில் மறுசீரமைப்பு செய்ய வேண்டுமென்பதையே அடிப்படைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டிருந்தார். மின்வசதி மற்றும் அடிப்படை வசதிக் குறைவைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் உயிருள்ள மிருகங்களையும், உயிரற்ற வாகனங்களையும் மேடையில் அப்படியே உலவவிட்டுப் புரட்சி செய்தார். மேடையை ஒளிவெள்ளமாக்கி, தந்திரக் காட்சிகள் இடம்பெறச்

---

5. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள், ப. 7.

செய்து புதுமை செய்தார். வெளிமாநிலத்தவரான 'உசேன் பக்ஸ்' என்னும் ஓவியரை வரவழைத்து அக்காலத்திலேயே அதிக ஊதியம் கொடுத்துக் காட்சித் திரைகளை உருவாக்கிப் பயன் படுத்தியவர் இவர். மேலும் வட இந்திய இசையமைப்பாளரான 'அமர்கவி' என்பவரையும் அதே போன்று மாத ஊதியம் கொடுத்து அமர்த்திக் கொண்டு நாடகம் படைத்தளித்தார். ஒரு நாடகத்திற்கு அன்றைக்கே ஒரு லட்சரூபாய் அளவுக்குச் செலவு செய்து காட்சித் திரைகளை உருவாக்கிப் பலரையும் வியப்பில் ஆழ்த்தினார்.

விளம்பரம் செய்த வகையிலும் இவரே முன்னோடியாக விளங்கினார் எனலாம். சென்னையில் நடைபெற்ற 'தசாவதாரம்' நாடகத்திற்காகத் திருநெல்வேலியில் சுவரொட்டியினை ஒட்டி அந்தக் காலத்திலேயே விளம்பரம் செய்தார். 'தசாவதாரம்' நாடகம் 1008 நாட்கள் நடைபெற்றதென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இசைப் பாடல்களுக்கு இவர் நாடகங்களில் முக்கியத்துவம் அளித்தார். மிகச் சிறந்த இசை மேதைகளான எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, மகாராஜபுரம் கிருஷ்ணமூர்த்தி, சி.வி.வி. பந்துலு, பி.பி. ரங்காச்சாரி போன்றோர் இவரது நாடகக் குழுவில் வேடமேற்று நடித்துப் பெருமை சேர்த்துள்ளார்கள். இவற்றை இரசிப்பதற்காக இசை மேதைகள் பலரும் இவரது நாடகத்திற்கான நிரந்தரப் பார்வையாளராக மாறினார்கள். காஞ்சிபுரம் நாயனாபிள்ளை, மதுரை பொன்னுசாமிப் பிள்ளை, டி.என். இராஜரத்தினம், திருப்பாம்பரம் சுவாமிநாதப் பிள்ளை, மலைக்கோட்டை கோவிந்தசாமிப் பிள்ளை, புதுக்கோட்டை தட்சிணாமூர்த்திப் பிள்ளை, மருங்காபுரி கோபால கிருஷ்ண ஐயர் முதலியோர் இவ்வகை இசைவிற்பன்னர்களாவர்.

இவ்வகையில் மேடையில் காட்சித் திரைகள் அமைப்பதில் புரட்சி, இசையில் புதுமை, விளம்பரத்தில் தனித்துவம் என நாடகம் செய்த கன்னையாவின் நாடகங்கள் அக்காலத்தில் வசூலை வாரிக்குவித்தன என்பது வளமான செய்தியாகும். நல்ல நாடகங்களை, நல்ல முறையில் காட்சிப்படுத்தினால் தமிழ் நாடகக்கலை கலைஞர்களைக் கைவிடாது என்பதற்கு இது ஒரு எடுத்துக்காட்டு. இதற்கு, 'புகை சுருட்டு பிடிப்பவர்களும், மது பானம் குடிப்பவர்களும் நாடகங்களைப் பார்க்க அனுமதிக்கப்பட மாட்டார்கள். அத்தகையோருக்கு நுழைவுச் சீட்டு வழங்கப்பட மாட்டாது'[6] என்று மேடையில் புனிதம் போற்றிய அவரது நிலையும் முக்கியக் காரணமாகும்.

---

6. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 535.

எம். கந்தசாமி முதலியார்

தமிழ் நாடகத்திற்குரிய முக்கியமான கொடையாக, நாவல்களை நாடக வடிவிலாக்கிப் பங்களிப்புச் செய்த பெருமைக் குரியவர் இவர். மேலும் பயின்முறை, தொழில்முறை எனப் பல்வகை நாடகக் குழுக்களிலும் நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளராகப் பணிபுரிந்து பல சிறுவர்களையும் மற்றவரையும் மிகச் சிறந்த நடிகர்களாக மாற்றித் தமிழ் நாடகமேடைக்குப் புதுப் பரிமாணம் தந்தவர். அன்றைய காலக்கட்டத்தில் புகழ்பெற்ற நாவலாசிரியராக விளங்கிய கே.ஆர். ரங்கராஜுவின் இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, ஆனந்தகிருட்டிணன், மோகனசுந்தரம் போன்ற நாவல்கள் இவ்வகையில் இவரால் நாடகமாக்கம் செய்யப்பெற்றன. ஆங்கிலத்தில் மிகச் சிறந்த புலமை பெற்றவராதலால் மிகச் சிறந்த உத்திமுறைகளைக் கொண்டு நாடகமாக்கி நடிகர்களுக்கான நடிப்புப் பயிற்சியும் அளித்துவந்தார். 'நாடகத்திற்கு முதுகெலும்பு நடிப்பு' என்பதில் முழு நம்பிக்கை கொண்டு உழைத்தவர் இவர். சுகுணவிலாச சபை, பாலாமணி அம்மையார் குழு, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் 'மதுரை ஸ்ரீபால சண்முகானந்த சபா' போன்றன இவர் ஆசிரியராகவும், பயிற்றுவிப்பாளராகவும் பணிபுரிந்த குறிப்பிடத்தக்க நாடகக் குழுக்களாகும். இவர் டி.கே.எஸ். சகோதரர்களுக்காக நாடக மாக்கிய வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்காரின் மேனகா என்ற நாவல் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றியைப் பெற்றது.

நாடகத்தில் நடிப்புப் பயிற்சியின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்திய பெருமை இவருக்கே சேரும். இவரது நடிப்புப் பயிற்சி சீராகவும், திட்டமிடலுடனும் நடைபெற்றதால் தமிழ் நாடக மேடை மிகச் சிறந்த கலைஞர்களைப் பெற்றதோடு அடுத்தக்கட்ட நாடக வளர்ச்சியையும் புதிய வேகத்தில் அடையத் தொடங்கியது.

தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் (டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள்)

தமிழகத்தில் பாலர்சபை முறையைத் தொடங்கி வைத்தவர் சங்கரதாச சுவாமிகள் என்றால் அப்பாலர்சபை முறையை மிகவும் வெற்றிகரமாகக் கொண்டு செலுத்தித் தமிழ் நாடக மேடையில் கோலோச்சியவர்கள் தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் ஆவர். தமிழ் நாடக மேடைக்குத் தி.க. சண்முகம், தம் சகோதரர் களுடன் இணைந்து ஆற்றியுள்ள பங்கு பணி அளவிடற்கரியது ஆகும்.

அவ்வை தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் என்ற பெயரில் விளங்கியவர்கள் தி.க. சங்கரன், தி.க.முத்துசாமி, தி.க. சண்முகம், தி.க. பகவதி ஆகிய நால்வராவர். இவர்களில் மூன்றாமவர் தி.க. சண்முகம் ஆவார். குமரி மாவட்டம் நாஞ்சில் வளநாட்டினைப் பூர்வீகமாகக் கொண்ட இச்சகோதரர்களின் தந்தையார் கண்ணுச் சாமிப் பிள்ளையும் நாடக நடிகராக விளங்கியதால் சிறுவயதி லேயே நாடகமேடைக்குள் பயணிக்கும் வாய்ப்பு இவர்களுக்குத் தானாக அமைந்தது.

'நாடகத் துறையின் தொல்காப்பியர்' எனவும், 'அவ்வை' எனவும், 'முத்தமிழ்க்கலா வித்துவரத்தினம்' எனவும், 'நடிகர்கோ' எனவும், 'நாடகத் தமிழ் வேந்தர்' எனவும் புகழப்பெற்ற[7] தி.க. சண்முகம் அவர்கள் 1912ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் 26ஆம் நாளில் பிறந்தார். தமது ஆறாவது வயதிலேயே தவத்திரு சங்கர தாச சுவாமிகளின் மாணவரானார். 'விளையும் பயிர் முளை யிலேயே தெரியும்' என்பதற்கேற்ப இவரது திறமையைப் பார்த்த மாத்திரத்திலேயே கண்டுணர்ந்த சுவாமிகள் தனி அன்பு செலுத்தி, தி.க. சண்முகத்தின் மீது நம்பிக்கை கொண்டு நாடகம் பயிற்றுவித்தார்.

சங்கரதாச சுவாமிகளின் அடிப்படைப் பயிற்சியில் தி.க. சண்முகத்தின் திறமை பளிச்சிட்டது. 'நாரதர்' வேடத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட தி.க. சண்முகம் விரைவிலேயே, 'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகத்தில் கதாநாயகன், 'வீர அபிமன்யு'வாக ஆக்கப்பட்டார். 'அடே சின்னப் பயலே! இந்த அபிமன்யு நாடகம் உனக்காகவே எழுதப்பெற்றது' எனத் தி.க. சண்முகத்திடம் தமக்கு இருந்த நம்பிக்கையை வெளிப்படுத்தினார் சுவாமிகள்.

அடிப்படைப் பயிற்சியும், மேடை வேடங்களும் மிகச் சிறப்பாக அமைந்த நிலையில் தி.க. சண்முகம், தம் மூத்த சகோதரர்கள் இருவருடன், தேசிய நாடகங்களைப் படைப்பதில் புகழ்பெற்ற பாவலர் தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலரின் கீழ்ப் பயிற்சிபெறும் எண்ணத்துடன் அவரது 'பால மனோகர சபா'வில் 1922ஆம் ஆண்டு ஆகசுடு 3ஆம் நாள் சேர்ந்து கொண்டார். சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகங்களோடு, பதிபக்தி, தேசியக் கொடி, கதர்பக்தி, கதரின் வெற்றி போன்ற தேசிய நாடகங் களையும் நடத்தி வந்த பாவலரின் கீழ்ப் பெற்ற பயிற்சி தி.க. சண்முகத்திற்கு நாடகப் பயிற்சியில் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் கொடுத்தது. பாவலர் நாடகப் பயிற்சியளிப்பதில் மிகவும்

---

7. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், ப. 29.

வல்லவர் என்பதால், அவரிடம் சுமார் இரண்டரை மாதங்களே பயிற்சி பெற்றிருந்தாலும், அப்பயிற்சி தமது எதிர்கால நாடக வாழ்விற்குப் பெருந்துணையாக இருந்ததாகத்[8] தி.க. சண்முகம் குறிப்பிடுவார். குறிப்பாக, பாவலர் மேடையேற்றிய பம்மல் சம்பந்தமுதலியாரின் 'மனோகரா' நாடகத்தில் தலைமை வேடமான மனோகரனாகத் தி.க. சண்முகம் வேடமேற்றபோது அது அவரது நாடகப் பயிற்சிக்கு மேலும் ஒரு பரிமாணத்தை ஏற்படுத்தியது. ஆம், பயின்முறை வடிவிலான நாடகத்தில் தொழில்முறையில் பயிற்சி பெற்ற தி.க. சண்முகம் வேடமேற்றுச் சிறப்பித்தபோது, தமிழ் நாடகமேடையின் இரண்டு தண்டவாளங்களை இணைத்துச் செல்லும் இரயில் வண்டி சரியான திசை நோக்கிச் செல்வதுபோலத் தொழில் முறை, பயின்முறை என இரு நிலைகளில் நாடகப் பயிற்சி பெற்றாலும் குறிக்கோள் நல்ல நாடகம் தருவதே என்பது தமிழகத்தில் உணரப்பட்டது. 1922 அக்டோபர் 7ஆம் நாள் மனோகரா நாடகத்திற்குத் தலைமை யேற்ற பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பின்வருமாறு கூறினார். 'இன்றிரவு மாஸ்டர் டி.கே. சண்முகம் மனோகரனாக நடித்ததைப் பார்த்ததும் என் மனத்திற்குச் சாந்தியும், மகிழ்ச்சியும் ஏற்பட்டது'[9]

இவ்வாறு சங்கரதாசு சுவாமிகளின் அடிப்படைப் பயிற்சி, பாவலரிடம் அடுத்தகட்டப் பயிற்சி, பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடக வேடம் என மூவகைப் பயிற்சிபெற்றுத் தேர்ந்த தி.க. சண்முகம் நாடகமேடையில் அடியெடுத்து வைத்த போது இருந்த சூழல் தமிழ் நாடகக்கலை மீது மக்கள் வெறுப்புடன் இருந்த காலக்கட்டம் ஆகும். மேலும் மேடை நிலையில் ஒளியமைப்பு உள்ளிட்ட எந்த அடிப்படை மின்வசதிகளும் இருக்கவில்லை. முழுக்க ஆண்களே நடிகர்களாக மேடையில் தோன்றிய நிலை. இந்நிலையில் தமிழ் நாடக மேடையில் காலடி எடுத்து வைத்த தி.க. சண்முகம் 1925 முதல் 1950 வரை 'மதுரை' ஸ்ரீபால சண்முகானந்த சபா' (M.S.B.S.) என்ற பாலர்சபை நாடக முறைக் குழுவினை நடத்தி 56 நாடகங்கள் மேடையேற்றினார். தொன்மம், நாட்டுப்புறம், சமுதாயம், வரலாறு என இவ்வகை நாடகங்கள் அமைந்தன.

இரண்டாம் கட்டமாக 1950 முதல் 1972 வரை 'டி.கே.எஸ். நாடக சபா' என்ற பெயரில் 16 நாடகங்கள் படைத்தளிக்கப்

---

8. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 119.
9. மேலது, ப. 111.

பட்டன. இவை பெரும்பாலும் சமுதாயம், வரலாறு, சிறுவர் நாடகங்கள் என்றமைந்தன.

இவரது நாடகக் குழுவின் மூலம் பல்வேறு வகையான நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. மிகச்சிறந்த நாவல்களை நாடகமாக்கும் முயற்சி, பெண்களைக் குழுவில் நடிகையராகச் சேர்க்கும் முயற்சி, நாடகப் பயிற்சி, நடனப் பயிற்சி, பாடற்பயிற்சி, அறிவுத்திறனுக்கான பயிற்சி என அடிப்படைப் பயிற்சிகள் அனைத்தும் சிறுவயதுக் கலைஞர்களுக்கும் அளிக்கப்பெற்றன.

மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு பேணப் பெற்றன. சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகங்களோடு, தேசிய உணர்வு, சமூகச் சீர்திருத்தம், தாய்மொழிப் பற்று போன்ற உணர்வுடைய நாடகங்கள் தொடர்ந்து மேடையேற்றம் செய்யப்பட்டன. தமிழகத்தில் சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களை அறிமுகம் செய்த பெருமையும் இவருக்கே சேரும். மேடையில் நடிப்புச் சீர்திருத்தம், மேடையமைப்பில் சீரமைப்பு, மேடை உத்திகளில் புதுமை எனப் புதிய நாடக வடிவமாற்றத்திற்கும் இவரது மேடைப் படைப்பு முறைமையே காரணமாக அமைந்தது எனலாம்.

அடுத்த தலைமுறைக்கான கலைஞர்களை உருவாக்கிச் சென்ற பெருமைக்குரியவர் தி.க. சண்முகம் ஆவார். பல புதிய நாடக இலக்கியங்களையும் உருவாக்கிப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளார். நாடகப் பிரதிகளும், நாடகப் பாடல் பிரதிகளும் நூலாக்கம் செய்யப் பெற்றமை குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பாகும். நல்ல நாடகங்கள் மூலம் நல்ல பார்வையாளர் பலரைத் தமிழ் நாடகக் கலைக்கெனக் கவர்ந்து தமிழ் நாடக மேடைக்கு வளம் சேர்த்த பெருமைக்குரியவர்.

மிகச் சிறந்த சமூகச் சீர்திருத்த நாடகமான 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகம், அகிலமே போற்றிய 'அவ்வையார்' நாடகம், தமிழ்ப் பண்பாட்டினை விளக்கும் 'இராசராசசோழன்' நாடகம் எனத் தேர்ந்த நாடகங்களை மேடையில் வழங்கிப் பெரும்பணி ஆற்றிய தி.க. சண்முகம் அவ்வையார் நாடகத்தில் அவ்வையாராக வேடமேற்று நடித்துப் புகழ்பெற்றதால் 'அவ்வை' சண்முகம் எனப் பாராட்டப் பெற்றார். சுமார் 100 நாட்கள் அவ்வையார் வேடத்தில் தொடர்ந்து கூனிய முதுகுடன் குனிந்து நடித்த உழைப்பு தமிழ் நாடகத்தினை நிமிரச் செய்து பெருமை சேர்ந்தது என்றால் அது மிகையல்ல.

திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கு மிகப்பெரிய வாய்ப்புக்கள் குவிந்த நிலையிலும் தன்னை வாழவைத்த நாடகத் துறைக்குப் பெரும்பகுதி உழைப்பை நல்கலானார். மூச்சிலும், பேச்சிலும், செயலிலும் 'தமிழ் நாடகம்' என்பதே உயிராக நின்றது. கடல் கடந்தும் தமிழ்நாடகத்தின் பெருமையை எடுத்துச் சென்று காட்டியவர். 'நாடகம்' என்பதொரு வலுவான 'சக்தி' என்பதை உணர்ந்து அதன்மூலம் தமிழினத்துக்கு என்னென்ன நன்மை செய்ய முடியுமோ, தமிழுக்கு என்னென்ன பெருமை சேர்க்க முடியுமோ, பிறந்த நாட்டுக்கு என்னென்ன கைம்மாறு செய்ய இயலுமோ... இப்படி எண்ணிய தேசியக் கலைஞர் தி.க. சண்முகம்.

தி.க. சண்முகம் படைத்தளித்த நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு கடமையை நிறைவேற்றின. அது தேசியக் கடமையாக வோ, சமூகக் கடமையாகவோ, தமிழ்மொழி குறித்த கடமையாகவோ இருந்தன. இக்கடமையுணர்வுதான் அவரைப் பிற கலைஞர் களிடமிருந்து வேறுபடுத்தி உயரத்தில் வைத்தது. அறிஞர் பெருமக்களுடன் அணுக்கமாகப் பழகும் வாய்ப்புப் பெற்று அதனை தமிழ் நாடகமேடைக்கான வரவாக்கி மகிழ்ந்தார்.

நாடகங்களுக்கான காட்சிப் பொருட்களையும், காட்சித் திரைகளையும் பெரும்பொருட்செலவில் தயாரித்துப் புதுமை செய்தார். எடுத்துக்காட்டாக 'இராஜ இராஜ சோழன்' நாடகத்துக் காகப் பிரபல ஓவியர் மாதவன் பிள்ளை என்பாரைத் தஞ்சைக்கே வரவழைத்துப் பெரிய கோயிலின் முழு வடிவமைப்பையும் அப்படியே காட்சிப் பின்னணியாக முப்பரிமாண உத்தியில் வரையச் செய்து மேடையில் காட்சிப்படுத்தினார். இது பெரிய கோயிலை அப்படியே நேரில் பார்ப்பது போன்ற உணர்வினை ஏற்படுத்திற்று. திரைப்படத்தின் போட்டியைச் சரிசெய்யும் வண்ணம் வளமான காட்சிப் பின்னணிகளை வடிவமைத்து நாடகம் படைத்தார். வெளியூர் நாடகங்களின்போது புகைவண்டியின் தனிப்பகுதி காட்சிப் பின்னணிகளை எடுத்துச் செல்வதற்காகவே ஒதுக்கப்படுவதுண்டு. கன்னையா மேடையில் புகுத்திய தந்திரக் காட்சிகளை அடியொற்றி மேம்பட்ட காட்சிகள் உருவாக்கம் செய்யப்பெற்றன.

நாடகப் போட்டி மூலம் நல்ல நாடகங்களைத் தேர்வு செய்து நடிக்கும் வழக்கமும் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இதனால் பல புதிய நாடக இலக்கியங்கள் தமிழுக்குக் கொடையானதோடு, நல்ல நாடக ஆசிரியர்களும் தமிழ் நாடக மேடைக்கு அறிமுகம் ஆனார்கள். இதுபோல, தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் தங்களுக்கெனத்

தனி நாடகம் எழுதி வாங்கியும் நாடகம் நடத்தினார்கள். இவை யெல்லாம் சிறந்த நாடகங்களை மட்டுமே தமிழக மேடையில் தர வேண்டுமென்ற தீராத அவாவின் விளைவுகளேயாகும்.

தமிழ் நாடகக் கலைக்கு மட்டுமன்றித் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்க்கும் மரியாதையும் மதிப்பும் கிடைக்கக் காரணமாகத் தி.க. சண்முகம் விளங்கினார். அவரது ஒழுக்க நெறி, அன்பு, அடக்கம், பண்பாடு, தேசபக்தி, தமிழுணர்வு, பிறகலைஞர்களை மதிக்கும் பாங்கு போன்றன கற்றோர் அவையில் அவரை முந்தியிருக்கச் செய்தன. பல்வேறு விருதுகளையும் பாராட்டுக் களையும் இவர் வாங்கியபோது தமிழ் நாடக மேடையின் உயர்வின் முத்திரைகளாக அவை பளிச்சிட்டன. 5-10-1971இல் குடியரசுத் தலைவரிடமிருந்து 'பத்மஸ்ரீ' பட்டம் பெற்ற திக. சண்முகம் தமிழ்நாடக மேடையில் சூரிய மின்னல் பூக்கச் செய்தார். இவர் எழுதிய நாடக வாழ்க்கை வரலாற்றின் முதல் பகுதியான 'எனது நாடக வாழ்க்கை' எனும் நூல் அடுத்தகட்ட நாடகக் கலைஞர்க்கான நாடகவியல் கோட்பாட்டு நூலாகவே கொள்ளத் தக்கது ஆகும். அரை நூற்றாண்டுக் காலத் தமிழ் நாடகம் அதில் அணி செய்யப் பெற்றிருக்கிறது.

தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் வந்த ஒரு சில வாய்ப்புக்களை மட்டுமே ஏற்றுக்கொண்ட தி.க. சண்முகம் நாடக மேடையின் வளர்ச்சியிலேயே கடைசிவரை கருத்தூன்றி உழைத்தார். பாலர் சபையில் தோற்றம் பெற்ற அவரது நாடக வாழ்வு கடைசியில் சிறுவர்க்காகத் தனி நாடகம் படைக்கும் விதமாக ஏற்றம் பெற்றது. என்.எசு. கிருட்டிணன், டிஎன். சிவதாணு, டி.கே. பகவதி, எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், முத்துராமன், போன்ற நடிகர்களையும், பல பாடலாசிரியர்களையும், பல நாடக ஆசிரியர்களையும் திரைப்படத் துறைக்குத் தயாரித்தளித்தவராகப் பெருமை பெற்றார். அவரது நாடகப் பயிற்சியில், சிறுவர் நாடகங்களில் வேடமேற்ற கமலஹாசன் திரைப்படத் துறையின் முன்னணி நடிகராக விளங்கி வருகிறார்.

மிகச் சிறந்த நடிகர், தேர்ந்த பயிற்றுவிப்பாளர், தலைசிறந்த படைப்பாளர் எனத் தமிழ் நாடக உலகில் பெரும் பணியாற்றி, சங்கரதாச சுவாமிகளின் கனவு மெய்ப்பட உழைத்து, தடுமாறிக் கொண்டிருந்த தமிழ் நாடக மேடையை உரிய தடத்தில் நிறுத்தி, தமிழ் நாடகத்தின் பன்முக வெளிப்பாட்டுக்கான களம் அமைத்து, மேடைச் சீர்திருத்தம், நடிப்புச் சீர்திருத்தம், ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு என உலகறியச் செய்த தி.க. சண்முகம் 'முத்தமிழ்க் கலாவித்துவ ரத்னம்' எனப் பாராட்டப் பெற்றார்.

நவாப் டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம்

தொன்மங்களை, அவற்றிற்கே உரிய இயல்புடன் நாடக மாக்கித் தமிழ் மேடையை ஓர் அற்புத உலகமாகக் காட்சி யளிக்கச் செய்த பெருமைக்குரியவர் டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம் பிள்ளை ஆவார். தேசம், தேசியம், மொழி இவற்றின் நலனைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு நாடகம் செய்தவர் இவர். இவரது நாடகங்களை மக்கள் விரும்பிச் சென்று கண்டுகளிக்கக் காரணம் கன்னையா செய்து காட்டிய காட்சி விந்தைகளைப் போலவே இவரும் பெரும் பொருட்செலவில் செம்மையான நாடகங்கள் நடத்தியமை தான்.

1906-ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் 20ஆம் நாள் தஞ்சையில் பிறந்த இவர் நவாப் கே.டி. நடராஜப்பிள்ளை நாடகக் கம்பெனியில் சேர்ந்து அடிப்படைப் பயிற்சி பெற்றார். எம்.ஆர். இராதா, கே. சாரங்கபாணி ஆகியோர் சக நடிகர்களாவர். தொடர்ந்து ஜகன்னாதய்யரின் 'மதுரை பாலமீனரஞ்சனி' சங்கீத சபையில் பயிற்சிபெற்றுக் கொண்டார். பின்னர், 'மதுரை பால வினோத சங்கீத சபா' என்னும் நாடகக் குழுவினைச் சொந்தமாகத் தோற்றுவித்தார்.

மிகுந்த காட்சியமைப்புடன் ஐயப்பன், ஏசுநாதர், சம்பூர்ண ராமாயணம், தசாவதாரம் போன்ற நாடகங்களைப் படைத்தளித்துப் பெரும் பரபரப்பை ஏற்படுத்தினார். இவர் மேடையேற்றிய சம்பூர்ணராமாயாணம் 1500 முறையும், தசாவதாரம் 1300 முறையும், ஐயப்பன் 1400 முறையும், ஏசுநாதர் 1300 முறையும் எனத் தொடர்ந்து நடைபெற்ற நிகழ்வு தமிழ் நாடகம் பெற்றிருந்த வரவேற்பினைப் பறைசாற்றுவதாகும். இவரது 'நந்தனார்' நாடகம் காந்தியடிகள் உட்படப் பலரின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றது. 'பக்தராமதாஸ்' நாடகத்தில் நவாப் 'வேடமேற்றுக் கொண்டதால் 'நவாப்' டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம் என அறியப்பெற்றார்.

மேடை உத்தி முறையில் முன்னோடியாக விளங்கிய டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம் நாடகக் காட்சிகளுக்கேற்ப மேடைகளைச் சிறப்பான முறையில் வடிவமைத்தார். நூற்றுக்கணக்கிலான நாடகக்குழு உறுப்பினர்களைக் கொண்டு நாடகம் செய்த இவர் மேடையில் செய்து காட்டிய தந்திரக் காட்சிகள் பலரை வியப்பில் ஆழ்த்தின எனலாம். இவரது 'குமார விஜயம்' நாடகக் காட்சி பற்றிக் குறிப்பிடும் கல்கி,

> **குமார விஜயத்தில் காட்சிகளும், கற்பனைகளும்,**
> **ஹாஸ்ய கட்டங்களும் நவாப் இராஜமாணிக்கத்**

> தின் முத்திரை பெற்று ஒன்றுக்குமேல் ஒன்று சிறந்து விளங்குகின்றன. சிவபெருமானிடமிருந்து ஐந்து தனிச்சுடர்களும் பிறகு ஒரு தனிச்சுடரும் வானத்திலிருந்து சரவணப்பொய்கைக்கு இறங்கி வருவதும், ஆறு சுடர்கள் ஆறு குழந்தைகள் ஆவதும், ஆறு குழந்தைகள் ஆறுமுகம் கொண்ட ஒரே குழந்தையாவதும், இந்திரஜாலக் காட்சியைப் போல அமைந் திருக்கின்றன.

எனப் பாராட்டுவார். இவர் செய்து காட்டிய இம்மேடைப் புரட்சி பல நாடகக் குழுக்களையும் இத்தகைய முயற்சிக்குத் தூண்டிற்று.

சிறப்பு (ஸ்பெஷல்) நாடக முறை

இது ஒரு தனித்துவம் வாய்ந்த, தமிழகத்தின் ஒரு சில பகுதிகளில் மட்டுமே பரிணமித்த நாடகமுறையாகும். குறிப்பிட்ட ஒரு குழு அமைப்பின்றி, நாடக நிகழ்வின்போது மட்டுமே ஒன்றாகச் சேர்ந்து பின் பிரிந்துசெல்லும் கலைஞர்களைக் கொண்ட நாடக முறையெனலாம். தொழில்முறைக் கலைஞர்களே இவ்வகை நாடகங்களிலும் சிறப்படைந்தனர். அதாவது, குறிப்பட்ட வேடங்களில் மிகவும் புகழ்பெற்ற கலைஞர்களைத் தேர்ந்து ஒன்றாக்கி நாடகம் செய்யும் முறை இது. 'வள்ளி' வேடத்தில் சிறந்த வள்ளி வேடமிடும் கலைஞரும், 'முருகன்' வேடத்தில் சிறந்த இன்னொரு பகுதியைச் சார்ந்த முருகன் வேடக் கலைஞரும் பிற குறிப்பிடத்தக்க கலைஞர்களும் ஒரு சேர மேடையில் தோன்றுவர். எவ்வித ஒத்திகையும் இன்றி மேடையிலேயே தங்களுக்கான உரைநடைப் பகுதிகளை ஆக்கிக் கொள்ளும் வல்லமை பெற்றவர்களாக இவர்கள் விளங்கினார்கள். பாலர் சபை நடிகர்களாக இருந்து வயது அதிகரிக்கும்போது அவர்கள் இவ்வகையில் மேடையில் சிறப்படைவதுண்டு. இது திறமை அடிப்படையிலான தேர்வுமுறையின் பாற்பட்ட நாடக முறையாகும். இசையனுபவமும், உச்சரிப்பு மேன்மையும், சமயோசிதமான ஆக்கத் திறமையுமே அடிப்படைக் கூறுகளாக அமைந்தன. இவ்வகை நாடக முறை இன்றளவும் தஞ்சை, புதுக் கோட்டை, மதுரை, திண்டுக்கல் மற்றும் சுற்று வட்டாரப் பகுதிகளில் செயல்பாட்டில் உள்ளன. வள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திர புராணம் மற்றும் சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகக் கதைகள் போன்றன இவ்வகையில் நாடகமாகப் படைத்தளிக்கப் படுகின்றன.

சிறப்பு நாடகக் (ஸ்பெஷல்) கலைஞர்கள்

குறிப்பிட்ட குழுவின் குடையின்கீழ் நிற்காமல் தங்களுக்கென ஒரு தனி வட்டத்தை உருவாக்கிக் கொண்டு உலா வந்த சிறந்த கலைஞர்கள் பலர் சிறப்பு நாடகங்களில் சிறந்துள்ளனர். இவர்களில் இசைவளத்தினால் மேடையில் ஆளுமை செய்தோர் ஒரு புறம், நடிப்புத் திறமையால் மேடையில் ஒளிர்ந்தோர் மறுபுறம் என்பதோடு மட்டுமன்றி நாடகத்தில் 'கள்ளபார்ட்' என்றே தனிக்காட்சி நடத்திச் சிறந்தோர் இன்னொரு புறம் எனச் சிறப்புப் பெற்ற நடிகர்கள் பலர் ஒரு காலக்கட்ட நடிகர்களாகப் பணிபுரிந்துள்ளனர்.

இசையால் பெருமை சேர்த்தோர்

இவ்வகையில் எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, கே.பி. சுந்தராம்பாள், எஸ்.வி. சுப்பையா, பி.எஸ். கோவிந்தன், எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் போன்றோர் அடங்குவர்.

எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா

1906-இல் செங்கோட்டையில் கங்காதர அய்யரின் மகனாகப் பிறந்த எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, தனது ஐந்தாவது வயதிலேயே வறுமை காரணமாக நாடகங்களில் நடிக்க வந்தார். தனது 13ஆவது வயதில் கன்னையாவின் நாடகக் கம்பெனியின் விருப்ப அழைப்பின் பேரில் சேர்ந்துகொண்டார்.

தமிழ் நாடகமேடையை இசைமேடையாக்கியதில் இவருடைய பங்கு முன்னோடியாகக் கருதத்தக்கதாகும். 1912இல் தனது ஐந்தாவது வயதில் மதுரை மீனாட்சி சுந்தர செண்ட்ரல் டவுன் ஹாலில் சமரச சன்மார்க்க நாடக சபையினரால் நடத்தப்பட்ட நாடகத்தில் வேடமேதுமின்றி முதல்முறையாகப் பாடி அவையோரை வியக்கச் செய்தார். பின்னர் 'அலிபாதுஷா' நாடகத்தில் 'பாதுஷா'வாக வேடமேற்றார். இந்நாடகத்தில் இவர் பாடிய 'பாடல்மழை', 'பணமழையை' மேடை நோக்கி வரவழைத்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

கன்னையாவின் நாடகக் குழுவிலிருந்து விலகிய பின்பு கிட்டப்பா தமது தனிப்பட்ட திறமையால் சிறப்பு நாடகங்களில் நடிக்கத் தொடங்கினார். 'கந்தர்வ கான எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா' என விளம்பரம் செய்யப்பெற்றார்.

தமிழகமெங்கும் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவின் நாடகங்கள் மிகுந்த வரவேற்பினைப் பெறலாயின. ஸ்ரீவள்ளி நாடகத்தில் வேலன், வேடன், விருத்தன் வேடமேற்றுச் சிறந்தார். ஸ்ரீவள்ளியின் வேலன் வேடம் இவருக்குப் பெரும்புகழ் ஈட்டித் தந்தது. இவரது பாடும்திறனால் கடைசி வரிசைப் பார்வையாளர்களும் தெளிவாகப் பாடல் வரிகளைக் கேட்டு மகிழ முடிந்தது என்பர்.

இசை நுணுக்கத்தோடு பாடல்களைப் பாடி அபூர்வராக ஆலாபனையும், சுர விஸ்தாரமும் செம்மையாக இடம்பெறச் செய்தார்.[10] இவ்வகையில் இசையையும் நாடகத்தையும் மேடையில் இணக்கமாக்கிய பெருமை கிட்டப்பாவையே சாரும்.

கே.பி. சுந்தராம்பாள்

தமிழக் நாடக மேடையில் இசைமழை பொழிந்த பெண் மணிகளில் குறிப்பிடத்தக்கவராகக் கே.பி. சுந்தராம்பாள் விளங்கினார். எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவின் நாடக இணையாகச் செயல்பட்ட சிறப்புக்குரியவர் இவர். தியாகராஜ பாகவதர், எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதர் போன்றோருடன் சிறப்பு நாடகங்களில் வேடமேற்று வந்த கே.பி. சுந்தராம்பாள் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவோடு நடிக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தபோது அதனைச் சிறந்ததொரு வாய்ப்பாகக் கருதித் தன் திறமையை வெளிப்படுத்தலானார்.

'ஸ்ரீவள்ளி' நாடகத்தில் கிட்டப்பா வேலன், வேடன், விருத்தனாக வேடமேற்கையில் கே.பி. சுந்தராம்பாள் வள்ளியாக வேடமேற்பது வழக்கமாக இருந்தது. இவ்வேளையில் இவர்கள் மேடையில் போட்டி போட்டு இசைப்பாடல் மழை பொழியும் போது அது பார்வையாளருக்குக் காதுக்கும் கண்ணுக்கும் மிகப் பெரிய விருந்தாக அமைவதுண்டு. அதுபோன்று 'நந்தனார்' நாடகத்தில் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா நந்தனாராகவும், கே.பி. சுந்தராம்பாள் வேதியராகவும் நடிக்கும்போதும் இதே நிலை தான். இதில் குறிப்பிடத்தக்க செய்தி என்னவெனில் சில நேரங் களில் ஒரு மாறுதலுக்காகக் கிட்டப்பா வேதியராகவும், கே.பி. சுந்தராம்பாள் நந்தனாராகவும் வேடமேற்பதும் உண்டு. இது சிறப்பு நாடகத்தின் சிறப்புக் கூறு. கச்சேரி மேடைகளில் வாய் மொழியாகப் பாடப்படுகின்ற கீர்த்தனைகளெல்லாம் 'நந்தனார்' நாடகத்தில் திறம்பட்ட, இசை ஞானம் மிக்க இக் கலைஞர்கள்

---

10. மு. சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 280.

மூலமாக உச்சஸ்தாயியில் வெளிப்படும்போது தமிழ் நாடக மேடை இசையை உள்வாங்கி வெளிக் கொணரும் உன்னதப் பணிக்கு உடன்பட்டது.

கே.பி. சுந்தராம்பாள் தாமே தனியாக வேடமேற்றும் நடித்துள்ளார். இவ்வேளையில் சக நடிகையரான டி.பி. இராஜ லட்சுமியையோ அல்லது எம்.எஸ். விஜயாவையோ வள்ளி வேட மேற்கச் செய்வதுண்டு.[11] இவ்வாறு எந்தப் பாத்திரமானாலும் அதனை ஏற்றுச் சிறந்த இசை நாடகப் பெண்மணியாகக் கே.பி. சுந்தராம்பாள் பலரும் போற்றும் அரும்பணியைத் தமிழ் நாடகக் கலைக்கான பங்களிப்பாக்கியுள்ளார்.

தியாகராஜ பாகவதர்

எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவைத் தொடர்ந்து குரல்வளத்தாலேயே தமிழக மக்களைக் கொள்ளை கொண்ட சிறப்பு நாடகக் கலைஞர் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் அவர்களையே சாரும். சற்றே கனமான குரலில் மேடையில் தியாகராஜ பாகவதர் செய்து காட்டிய அற்புதம் கண்டு பார்வையாளர்கள் மெய்மறந்தனர். எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் கொண்டிருந்த பாணி மற்ற கலைஞர்களினின்று மாறுபட்டு அமைந்ததால் அவர்மீது மக்கள் கவனம் அதிகமாகத் திரும்பிற்று. பாகவதரின் நாடகங்களுக்கு மக்கள் அளவிலா ஆர்வம் காட்டினர். வள்ளி, கோவலன், பவளக்கொடி போன்ற நாடகங்கள் பாகவதர் வேடமேற்றுச் சிறப்பித்த நாடகங்களாகும்.

எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதரின் பணி நாடகமேடையினின்று திரைப்படம் பக்கமாகத் திரும்பிய நிலையில் அவர் மறுபடி நாடகமேடையில் தோன்ற இயலவில்லை. எனினும் சிறப்பு நாடகத்தையும் தமிழ் நாடக மேடை வளர்ச்சிக்கான பாதையில் கொண்டு செலுத்திய அரும்பணியில் இவரது பங்களிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கதெனலாம்.

நடிப்பால் பெருமை சேர்த்தோர்

இது எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, தியாகராஜ பாகவதர் போன்றோர் வளர்த்த சிறப்பு நாடக முறையின் இன்னொரு பக்கம் எனலாம். எனினும் இவ்வகை நடிகர்கள் தனித்துவம் மிக்க நடிப்புத் திறன் கொண்டு விளங்கினர். பாடல் ஞானம் முழுமையாக நிரம்பப் பெறாவிட்டாலும் ஓரளவு பாடும் வல்லமை பெற்று, அதிலுள்ள

---

11. மு. சேரன், இந்திய நாடகம், ப. 282.

குறையை மிகச் சிறந்த தங்களது நடிப்புத் திறன் மூலம் சரிசெய்து நாடகமாடியவர்கள் இவ்வகையினராவர். டி.எம். மருதப்பா, எம்.எம். சிதம்பரநாதன், எஸ்.ஆர். இரத்தினப்பா போன்றோர் இவ்வகையில் சிறந்தோராவர்.

இவ்வகை நடிகர்கள், குறிப்பிட்ட நாடகங்களில் குறிப்பிட்ட காட்சிகளைத் தமக்குரியதாக்கி நடித்துச் சிறந்தவர்கள். அரிச்சந்திர மயான காண்டம், கோவலன் நாடகத்தில் கண்ணகியை இடைச்சியிடம் ஒப்படைத்துச் செல்லும் காட்சி போன்ற காட்சிகள் இவ்வகையில் சிறப்புப் பெற்றனவாகும். இன்றும் சிறப்பு நாடகங்களில் இவ்வகைக் காட்சிகளே நடிகர்களின் 'மாஸ்டர் பீஸ்' காட்சிகளாகி 'ஒன்ஸ்மோர்' கேட்க வைக்கின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வகை நாடகங் களின் மூலம் நடிகர்கள் குறிப்பிட்ட பாத்திரங்கள் மூலமாகவே அடையாளப்படுத்தப்பட்டனர். எடுத்துக்காட்டாக, கோவலன் நாடகத்தில் கோவலனாக வேடமேற்றுச் சிறந்த டி.எம். மருதப்பா 'வள்ளி' நாடகத்திலோ, 'நந்தனார்' நாடகத்திலோ தோன்றாமல் தவிர்த்தார்.

'அரிச்சந்திர மயான காண்டத்தில்' அரிச்சந்திரன் வேடம் எம்.எம். சிதம்பரநாதனை அடையாளப்படுத்தியது. இவர் அரிச்சந்திரனாக நடிக்க சந்திர மதியாக எஸ்.ஆர். கமலம் என்னும் நடிகை தோன்றினார். இவர்கள் இருவரும் இவ்விரு குறிப்பிட்ட பாத்திரம் ஏற்பதாயின் நாடகக் கொட்டகையின் கூரைக்குள் கடுகு கூட நுழையாது. இவ்வகை நாடகங்களின் தனித்தன்மை என்னவெனின், ஒரு சிறு காட்சியைச் சுமார் 3 மணிநேர அளவிற்கு எவ்விதச் சலிப்புமின்றி, மீண்டும் மீண்டும் கேட்கவும் பார்க்கவும் தூண்டும் ஆவலுடன் நடத்திச் செல்லும் நடிகர்களின் திறன்தான். அந்தக் குறிப்பிட்ட காட்சியில் நாடக மேடை இலக்கணத்தின் அனைத்து நடிப்புக் கூறுகளையும் செம்மையாகக் கலந்து தருவதுதான் இன்றளவும் அக்காட்சிகள் குறித்த நாடகங்கள் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கு வதற்குக் காரணமாகுமெனலாம்.

'கள்ளபார்ட்' வேடம்

சிறப்பு நாடகத்தின் மூன்றாவது பக்கம் இது. 'துணுக்குத் தோரணம்' போலப் புதுவிதமான நாடகக் காட்சியை அமைத்து அதனை நாடகமாடிக் கொண்ட நடிகர் குழுமுறையில் தான் இவ் வகை வேடமேற்றுச் சிறந்தனர். 'சதாரம் அதிரூப அமராவதி' எனத் திருடன் வேடம் ஏற்று, காலில் சலங்கை கட்டி

ஒலியெழுப்பிக் கொண்டே ஆடுவது இதன் சிறப்பாகும். இவர்கள் 'கள்ளபார்ட்' என்றே அழைக்கப்படலாயினர். எஸ்.எம். நயினா முகமது, கே.கே. தங்கவேலு, ஆர். நடராஜ ஆச்சாரி போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்க 'கள்ளபார்ட்' வேடதாரிகளாவர். 'போட்டி சதாரம்' என்ற வகையிலும் இவ்வகை நாடகங்கள் நடத்தப்பட்ட நிலையும் அறிய முடிகிறது.

வள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திர புராணம் போன்ற நாடகங்கள் இசை மழையுடன் நடத்தப் பெற்ற அதே காலக் கட்டத்தில் இவ்வகையில் நாடகம் நடந்ததும் அதனைக் காண்பதற்கென்றே தனிக்கூட்டம் இருந்ததும் மக்களின் மாறுபட்ட சிந்தனையைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளது.

விசுவநாததாஸ்

தமிழ் நாடகத்தை உயிராக நினைத்தோர் பலர் இருக்கலாம். ஆனால் தமிழ் நாடகத்துக்காகவும் பிறந்த நாட்டுக்காகவும் நாடக மேடையிலேயே உயிர்துறந்த நடிகர் விசுவநாததாஸ் ஆவார். தீண்டாமை, சாதிக்கொடுமை ஒழிப்பு என்பதெல்லாம் நாடக மேடையில் பறைசாற்றப்பட்ட வேளையிலும் கலைஞர் களுக்குள்ளேயே சாதிவேறுபாடு பாராட்டப் பெற்ற நிலையில் சில நடிகையர் இவரோடு நடிக்க மறுத்த நிலையிலும் பல்வேறு போராட்டங்களோடு தமிழ் நாடக மேடையைக் கொள்ளை கொண்டு தம் குரல்வளத்தால் அனைத்துத் தரப்பினரையும் ஆட்கொண்டு ஆட்சி செய்த பெருமைக்குரியவராக விசுவநாத தாஸ் விளங்கினார். ஆம்! விசுவநாததாஸ் சிறப்பு நாடக (ஸ்பெஷல்) நடிகராக, தனித்தன்மையோடு, சுயமரியாதையோடு வாழ்ந்த நாடகக் கலைஞர்.

சிறப்பு நாடகக் கலைஞர்கள் பல மேடைகளில் இன்னிசை மழை பொழிந்து அதிகப் பொருளீட்டி வந்த காலத்தில், மிகப் பெரும் நடிகராக விளங்கியும், தேசியத்தின் மீதும், விடுதலை இயக்கத்தின் மீதும் கொண்ட தீராத வெறியால் வெள்ளைய ஏகாதிபத்தியத்தை விரட்டியடிக்கும் சாட்டையாகத் தம் குரல் வளத்தை மேடையில் தீட்டிக் கொண்டவர் விசுவநாததாஸ். நடிப்பது 'வள்ளிதிருமணம்' நாடகமாக இருந்தாலும், பூண்டி ருப்பது 'வேடன்' வேடமாக இருந்தாலும் பாட்டு இதுதான்....

கொக்கு பறக்குதடி பாப்பா – நீயும்
கோபமின்றிக் கூப்பிடடி பாப்பா
கொக்கென்றால் கொக்கு அது நம்மை
கொல்ல வந்த கொக்கு

எக்காளம் போட்டு நாளும் இங்கே
ஏய்த்துப் பிழைக்குதடி பாப்பா
வர்த்தகம் செய்ய வந்த கொக்கு – நமது
வாழ்வைக் கெடுக்கவந்த கொக்கு

மேலும்,

கதர்க்கப்பல் கொடி தோணுதே,
கரும்புத் தோட்டத்திலே
போலீசு புலிக்கூட்டம் நம்மீது
போட்டுவருது கண்ணோட்டம்
பஞ்சாப் படுகொலை பாரில் கொடிது

என்ற பாடலைப் பல நாடகங்களில் பாடுவதையும் வழக்கமாக்கிக் கொண்டார்.

வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் குறவர் குலப் பெண்ணாகிய வள்ளியை முருகன் வேடத்திலுள்ள விசுவநாததாஸ் கரம்பிடித்து,

தாழ்த்தப்பட்ட சோதரரைத்
தாங்குவா ருண்டோ?
தாங்குவாருண்டோ? – மண்ணில்
ஏங்குவாருண்டோ

என்று பாடும்போது மக்கள் கண்ணீர் விட்டு அழுதனர்.[12]

நாடகமேடைகளில் விசுவநாததாஸ் கிளப்பிய விடுதலை உணர்ச்சி, காவல்துறையின் கடுங்கால்களை மேடையைச் சுற்றி நடமாடச் செய்தன. காவல்துறையினரின் கண்களில் மண்ணைத் தூவியபடி வெள்ளைக் கொக்குகளுக்கெதிரான விசுவநாத தாசின் பிரச்சாரம் தொடர்ந்தது. அவர் மேலான தொல்லையும் வேகமாகத் தொடர்ந்தது. வறுமையில் வாட்டமுற்ற போதும், நோயுற்ற போதும் தளராமல் தன்மானத் தமிழனாக மேடையேறி மயில் வாகனத்தின் மீதிருந்தபடியே, நாடக வேடத்தினுடனேயே விடுதலை இயக்கப் பாடல்பாடி உயிர்விட்டார் விசுவநாததாஸ்.

சிறுவயதில் தமது தந்தையே தாம் பாடுவதற்கும் நடிப்பதற்கும் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தபோதும் தம் ஊரைச் சார்ந்த தொந்தியப்ப நாடார் என்பாரின் அரவணைப்பாலும் பயிற்சியாலும் பாடத் தொடங்கி, பின்பு காந்தியடிகளின் வேண்டுகோளினைச் சிரமேற் கொண்டு கதராடை கட்டித் தேச விடுதலைப் பாடல்கள் மூலம்

---

12. மு. செல்லப்பன், வீரத்தியாகி விசுவநாததாஸ், ப. 12.

தமிழ் நாடகமேடையை விடுதலைப் போராட்டக் களமாக மாற்றி 'நாடகம் மிகப் பெரிய மக்கள் சக்தி' என்பதனை நிறுவிய விசுவநாததாஸ் ஒரு வித்தியாசமான நாடகக் கலைஞர் ஆவார்.

நடிப்புக் கோட்பாடு

மேடைகளில் முதன்மையானதாகக் கருதத்தக்கது 'நடிப்பு' ஆகும். 'நாடகம்' என்பதே செய் அல்லது செயல்படு என்றே கிரேக்கத்தில் பொருள்படுகிறதென்பது முன்னரே அறியப் பெற்றது. அவ்வாறான செயல்பாட்டுக்குரிய முக்கியக் காரணி நடிப்பினை வெளிப்படுத்தும் நடிகரே ஆவர். 'கோமாளி' எனப்படுவது நகைப்பை வரவழைக்கும் நிலையில் 'தலைமைப் பாத்திரம்' எனப்படுவது கவனத்தை ஈர்ப்பதாகவும், தனித்தன்மையுடன் அடையாளப்படுத்தப்படுவதாகவும், பெருமைக்குரியதாகவும் அமையும். பிற பாத்திரங்களும் அவற்றுக்கான இயல்பு நிலைகளைக் கொண்டு அமையும்.

தமிழ் நாடகம் தொடக்கத்தில் கூத்து, ஆடல் என இரு நிலைகளில் அமைந்து விளங்கியபோது அவற்றின் கலைஞர்கள் உடலியக்க நிலையிலான நடிப்புத்தன்மையையே அதிகம் வெளிப்படுத்த வேண்டியிருந்தது. தெருக்கூத்துக்கான நடிப்பு முறைகள் பாடல்களின் அடிப்படையிலும் நகர்வுகளின் அடிப்படையிலும் அமைந்தன. எழுதியாக்கப் பெற்ற உரையாடல் வடிவம் வந்தபின்னே நடிப்புத் தன்மை மாறுபடத் தொடங்கியது. குறிப்பாக அடைப்பரங்குக்குள் தமிழ் நாடகம் வந்தபோது நகர்வுகள் வரையறை செய்யப் பெற்றதோடு, ஒளி, ஒலியமைப்பு முறைகள் நடிகரைக் கட்டுப்படுத்தத் தொடங்கின. இதன்படி நடிப்புக் கோட்பாடும் மாற்றம் பெறலாயிற்று.

நடிப்பு எனப்படுவது நடிப்போரின் பேச்சு மற்றும் அசைவு போன்றவற்றுள் ஏற்படுகின்ற ஒரு நாடகக்கூறு. நாடகத்தின் கதையமைப்பு, பாத்திரப்படைப்பு, உரையாடல்களின் தன்மைகள் போன்றவை நடிப்பின் போக்கினை வடிவமைக்க வல்லனவாகும். நடிப்பானது, பேச்சு, கண் அசைவு, அங்க அசைவு, முகபாவம், குரல் ஏற்ற இறக்கம், போன்றவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இதனடிப்படையிலேயே பாலர்சபை நாடகங்களில் சிறுவர்களுக்குப் பயிற்சி முறைகளும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. மிகச் சிறந்த நடிகரான தி.க. சண்முகம் நடிகனுக்குரிய தகுதி களாகப் பின்வருவனவற்றைக் குறிப்பிடுவார்.[13] பேச்சுத்தெளிவு, நினைவாற்றல், தோற்றப்பொலிவு ஆகிய கூறுகளே அவை.

---

13. தி.க. சண்முகம், நடிப்புக் கலை, ப. 75.

மின்சார ஒளியமைப்பும், ஒலியமைப்பும் இல்லாத தொடக்கக் காலத்தில் அங்க அசைவுகளின் அடிப்படையிலேயே நடிப்பின் வெளிப்பாடு அமையலாயிற்று. அதற்கேற்பக் குரல் மாற்றம் துணையாக அமைந்தது. தீவெட்டிகள், எண்ணெய் அழுத்த விளக்குகள் போன்றன மேடையில் பயன்படுத்தப் பெற்ற போது நடிகர்களின் கண் அசைவு, முக பாவனை போன்றன தெளிவாகப் பார்வையாளரைச் சென்றடைய வழி ஏற்படவில்லை. ஆனால் மின்னொளி வசதியும், நவீன ஒலிபெருக்கி வசதியும் நடிகரின் நடிப்புத் தன்மையை மாறுபடுத்தியுள்ளன. நடிப்பின் வெளிப்பாட்டுக் கூறுகள் அனைத்தும் பயன்படத்தக்க வகையில் நடிகர்கள் நாடகம் படைக்க முடிகிறது. இவ்வகை வெளிப் பாட்டுக்கான சான்றாக 'உயிரோவியம்' நாடகக் காட்சியினைக் குறிப்பிடலாம். 'கேவலம் ஒரு பார்வையினால், அங்க அசை வினால், தொனியினால், தாங்கள் மேற்கொண்ட பாத்திரத்தின் தன்மையைப் புலப்படுத்திப் பார்ப்பவர்களைப் புளகமுறவைக்கும் நடிகமணிகளில் யாரைச் சிறப்பித்துக்கூற' எனத் தி.க. சண்முகம் குழுவினர் மேடையேற்றிய உயிரோவியம் நாடகம் குறித்துப் பிரசண்ட விகடன் இதில் 1-4-1948இல் எழுதியிருந்தது. அதே குழுவினரின் 'அவ்வையார்' நாடகம் குறித்து எழுதிய சம்பந்த மூர்த்தி 'நாடகத்தில் நாம் ஔவையாரைப் பார்த்தோம்; நாம் ஔவையாரின் பேச்சைக் கேட்டோம்; ஔவையாரின் பாடும் குரலைக் கேட்டோம்' எனக் குறிப்பிடுவார்.[14] இவை தமிழ் நாடக மேடையில் புதிய நடிப்புக் கோட்பாடு உருவாக்கம் பெற்ற நிலையையே காட்டுகின்றன.

பயின்முறை, தொழில்முறை, பாலர்நாடக சபை முறை, சிறப்பு நாடக முறை ஆகிய வெவ்வேறு நாடக முறைகளும் புதிய நடிப்புக் கோட்பாட்டின் உருவாக்கத்திற்குத் துணை நின்றன. பயின்முறை நாடக நடிகர்கள் மேனாட்டு மரபையொட்டி, உரையாடல் அடிப்படையில் நடிப்புத் தன்மையை வெளிப்படுத்தி நின்றனர். சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களை உரைநடையாக எழுதிக் கொடுத்து அவற்றை நன்றாகப் படித்து மாற்றமின்றி நடிக்கச் செய்தார்.[15] பயின்முறை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நடைமுறை வாழ்வின் பிரதிபலிப்பாகவே அமைந்ததால் நடிப்பின் தன்மையும் அவ்வாறு இயல்பானதாகவே இருந்தது. குறிப்பிட்ட கால அளவில் நாடகம் முடிக்கப்பெற்றதால்

14. P. Sambandamoorthy, The Professional Stage and the Duty of the Stars, T.K.S. Birthday, Vol. 1972, p. 164.
15. ஏ.என். பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப. 95.

நடிப்பின் கூறுகள் வரையறுக்கப் பெற்றன. எனினும், பயின்முறை நாடகமேடை பல நாடகக் குழுவினர்க்கும் கையளிப்புச் செய்த 'மனோகரா' நாடகம் பல கலைஞர்களின் நடிப்புத் தன்மையை மிளிரச் செய்த நாடகமாகவே விளங்கியது. 'நான் வெகுநாட்களாக ஆவலோடு எதிர்பார்த்திருந்த ஓர் உத்தமநடிகர் தோன்றிவிட்டார் என்பதை இந்த இளம் நடிகருடைய நடிப்பு வெளிப்படுத்தியது'[16] என மனோகரனாக நடித்த சிறுவயது டி.கே. சண்முகம் குறித்து நாடகாசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரே சான்றளித்திருப்பது அதனை மேலும் உறுதிசெய்வதாய் உள்ளது.

தொழில்முறை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இசைப் பாடல்கள் மிகுந்து காணப்பட்டதால் குரல்வளமே மேலோங்கி நின்றது. காலில் சலங்கையுடன் மேடையில் கால்களை ஓங்கி, உதைத்து ஒலியெழுப்பிக் கட்டியங்காரன் துணைகொண்டு கதை சொன்ன நடிகர்களில் சிலர் கட்டுப்பாடின்றிக் கதையை வளர்த்துச் சென்றபோது நடிப்பு வெளிப்பட வாய்ப்பில்லாமல் போனது. ஆனால் தொடர்ந்து சங்கரதாச சுவாமிகளால் உருவாக்கப்பெற்ற பாலர் சபை நாடக முறையின் கீழ் நாடகங்கள் மேடையேற்றப் பட்டபோது, தமிழ் நாடகமேடை முற்றிலும் புதிய நாடகக் கோட்பாட்டுக்கு வித்திட்டது. ஆம்! பெரியவர்கள் நடித்து வந்த பாத்திரங்களில், பெரியவர்களுக்கான வேடங்களைச் சிறுவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டபோது புதுவகையான நடிப்புக்கூறு வெளிப்பட லாயிற்று. உருவத்தில் சிறியவர்களாக இருந்துகொண்டு பெரிய பாத்திரங்களுக்கான உரையாடல்களையும், பாடல்களையும் உள்வாங்கி உச்சரிப்புச் செய்தபோது நடிப்பின்கூறு மாறுபட்ட கோணத்தில் மிகச் சிறப்பாகத் தமிழ் நாடகமேடையில் வெளிப்பட லாயிற்று. குரல் பயிற்சி, குரல் மாற்றப்பயிற்சி, இசைப் பயிற்சி, நடிப்புப் பயிற்சி எனப் பல்வகைப் பயிற்சிகளால் பக்குவப்பட்ட பாலர் சபை நடிகர்கள் பலர் 'நட்சத்திர நடிகர்' நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டனர். பெரும்பாலும் பாலர்சபை நாடகங்களில் ஆண்களே பெண்வேடம் போட்டதால் குரல் மாற்றம், நடை, உடை மாற்றம் எனச் சிறுவர்கள் மேடையில் தோன்றியதும் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும். அதுபோன்றே 'நகைச்சுவை' நடிப்பும் மேடையில் பளிச்சிட்டது.

சிறப்பு நாடக முறையில் இசையால் மேடையைக் குளிரச் செய்து மீண்டுமொரு மாறுபட்ட நடிப்புத் தன்மையை வளர்ந்த

---

16. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 111

கலைஞர்கள் வெளிப்படுத்தலாயினர். இந்நடிப்புக் கூறு தனிப் பட்ட கலைஞரையே சார்ந்திருந்தது என்றாலும் மேடையில் அவருக்கும் அவரோடு இணைந்து நடிக்கும் கலைஞருக்குமிடையே ஏற்படும் 'தர்க்கம்' சுவையான மாறுபட்ட நடிப்புத் தன்மையை உருவாக்கியது. மேலாக்கம் (improvisation) எனப்படும் உத்திமுறை இவ்வகையில் தமிழ் நாடக மேடையில் வெளிப்படலாயிற்று.

நினைத்த மாத்திரத்திலேயே எந்தப் பாத்திரத்தையும் ஏற்று நடித்துச் சிறக்கும் பயிற்சிமுறை தமிழ் நாடக மேடையில் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும். ஒரு கலைஞர் வேடமேற்க முடியாத நிலையேற்படுமாயின் அந்த நொடியிலேயே இன்னொருவர் அந்த வேடத்தை ஏற்றுச் சிறப்பதுவும் குறிப்பிடத்தக்க நாடகக் கோட்பாட்டு முறையேயாகும். இதற்காகவே பாலர்சபை நாடகக் குழுக்களின் சிறுவர்கள் அனைவரும் நீளமாக முடி வளர்த்திருந்தனர். ஆண் வேடமாயினும், பெண் வேடமாயினும், அரசர் வேடமாயினும், சேவகன் வேடமாயினும் உடனடி (instant)யாக ஏற்றுத் திறம்பட்ட நடிப்பினை வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் தமிழ் நாடகமேடை நல்ல கலைஞர்களைக் கொண்டிருந்தது என்பது வியக்கத்தக்க செய்தியாகும்.

எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன்

'எம்.ஜி.ஆர்' என அனைவராலும் அறியப்பெறும் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் பாலர்சபை நாடகப் பயிற்சி பெற்றுத் தமது கலையுலக வாழ்க்கையைத் தொடங்கியவராவார். தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலரின் பயிற்சியின்கீழ் மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனியில் பல நாடகங்களில் வேடமேற்று நடித்தவர். பாவலரின் பயிற்சியின் கீழ்ப் 'பதிபக்தி' என்னும் நாடகத்தில் முதல்முதலாக நடித்தார். தொடர்ந்து 'கதர்பக்தி' நாடகத்திலும் 'கவர்னஸ் கப்' நாடகத்திலும் முக்கியப் பாத்திரமேற்று நடித்தார். தேசிய எழுச்சியை ஊட்டி விடுதலை வேட்கையை மக்களிடையே பரப்பவல்ல இந்நாடகங்களில் நடித்துப் பெற்ற பயிற்சி பற்றி எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் பிற்காலத்தில் பெருமையுடன் குறிப்பிடுவார். 'நாடக ஆசிரியர் தசாவதானம் தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களது திறமையை நேரில் அனுபவிக்கும் பேற்றினை நான் பெற்றேன்[17] என மிகப்பெரிய திரைப்பட நடிகராக வளர்ச்சி பெற்ற நிலையில் குறிப்பிட்டுள்ள

17. ம.பொ.சிவஞானம், நாடகப் பேராசிரியர் - சதாவதானி கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் வாழ்க்கை வரலாறு, ப. 94.

நிலை பாலர் நாடக சபைப் பயிற்சி எத்தகைய நன்மையைச் செய்திருக்கிறது என்பதைப் புலப்படுத்தும்.

திரைப்படத் துறைக்கு வந்து வளர்ச்சிபெற்ற நிலையிலும் சிறிது காலம் எம்.ஜி.ஆர். நாடகமன்றம் என்னும் குழுவினை நடத்தி 'இன்பக்கனவு', 'அட்வகேட் அமரன்' போன்ற நாடகங்களை நடத்தினார். புகழ்பெற்ற பத்திரிக்கையாளராகவும் திகழ்ந்த பாவலரின் அடியொற்றிய எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் 'நடிகன் குரல்' என்னும் பத்திரிக்கையில் ஆசிரியராக இருந்து அதனைத் திறம்பட நடத்தினார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நடிகருக்கு உடற்கட்டு அவசியம் என்பதை உணர்ந்து அதனைப் பேணிக் காத்தார். நாடகமேடையிலும், திரைப்பட உலகிலும் தமக்கெனத் தனித்தன்மை வாய்ந்த நடிப்பு முறையைக் கையாண்டார். ஏழைகளுக்கு இரங்குவது, அநீதியை எதிர்த்துப் போர்க்குரல் எழுப்புவது எனத் திட்டமிட்ட கதைகளில் தமக்கென உரித்தான பாத்திரங்களை உருவாக்கி, ஏற்று நடித்தார். திராவிட இயக்கத்தின் மீதும் பற்றுக்கொண்டு அக்கொள்கை களைத் தம் பாத்திரங்களின்வழி வெளிப்படுத்தினார். திரைப்படத் துறையில் அசைக்கமுடியாத உயரத்தில் இருந்து அரசியலிலும் ஈடுபட்டுத் தமிழக மக்களுக்கும் தொண்டாற்றினார். தமிழக மக்கள், அவரை 'மக்கள் திலகம்' என அன்பு பாராட்டுகின்றனர்.

சிவாஜி கணேசன்

பாலர் சபை நாடக முறை தமிழ் நாடகமேடைக்கும், திரைப்பட உலகுக்கும் வழங்கிய ஒப்பிலாக்கொடையாகக் கொள்ளத்தக்க கலைஞர் சிவாஜி கணேசன் ஆவார். தமது நிகரற்ற ஒலி உச்சரிப்பாலும், திறம்பட்ட நடிப்பாலும் தமிழ் மேடைக்கும் திரைக்கும் புதிய நடிப்புக் கோட்பாட்டினை உருவாக்கிச் சென்றவர். மிகச் சிறுவயதில் பாலர் சபைகளில் பெற்ற குறிப்பிடத்தக்க பயிற்சி முறைகள் அவரது நடிப்புக் கோட்பாட்டுக்கு வடிவம் கொடுக்கலாயின. டி.கே. கிருட்டிணசாமியின் சக்தி நாடக சபாவில் நூர்ஜஹான் என்ற பெண்வேடம் சிவாஜிகணேசனுக்குப் புகழ் பெற்றுத் தந்த நாடக வேடமாக அமைந்தது. நாடக மேடைகளில் பிறர் நடிப்பதையும், பேசுவதையும் கண் இமைக்காமல் கூர்ந்து நோக்கி, எந்தப் பாத்திரமாயினும் சொன்ன மாத்திரத்தில் ஏற்று நடிக்கும் திறன்கொண்டு விளங்கினார். தொடர்ந்து யதார்த்தம் டி.பி. பொன்னுசாமிப் பிள்ளை நாடகக்

குழுவில் தலைமை நடிகராகத் திகழ்ந்தார். அண்ணாவின் 'சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம் அல்லது சந்திரமோகன்' என்ற நாடகத்தில் சிவாஜி வேடமேற்றுச் சிறந்ததால் சிவாஜி கணேசன் என்ற பெயர் பெறலானார்.

பராசக்தி திரைப்படம் மூலம் திரையுலகுக்குள் நுழைந்து மிகப் பிரபலமான வேளையிலும் தன்னை வளர்த்த நாடக மேடையை விட்டுவிட மனம் கொள்ளாமல் 'சிவாஜி நாடக மன்றம்' என்ற குழுவினை நடத்தி வந்தார். இக்குழுமூலம் 'வியட்நாம் வீடு', 'தங்கப்பதக்கம்', 'களம் கண்ட கவிஞன்' போன்ற மிகச் சிறந்த நாடகங்களைப் படைத்தளித்தார்.

நாடகத்திலும், திரைப்படத்திலும் நடிப்புக்கெனத் தனி உத்தி முறைகளுடன் முத்திரை பதித்துள்ளவர் சிவாஜிகணேசன். நடிப்புக்கு, நடிகனின் 'அடி' அழுத்தமாகத் தளத்தில் பதிய வேண்டும், குரலும் உதடும் இயைந்து உரிய மொழியை உச்சரிப்பு செய்ய வேண்டும், கண்கள் அகலமாக, அழுத்தமாக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தவேண்டும். உடல் உணர்வுகளுக்கேற்ப, அதிர்வலைகளை எழுப்பவேண்டுமென்பதாக உலகுக்கு நடிப்பிலக்கணம் சொல்லித் தந்த மாபெரும் நடிகர் சிவாஜிகணேசன். தமிழகத்தில் நடிப்பு இலக்கணம் உயிர்பெற்று வாழ்ந்த காலக்கட்டம் என்பது சிவாஜி கணேசனின் சகாப்தத்திலிருந்துதான் தொடங்குகிறது எனலாம். இன்று பல மொழிக் கலைஞர்களும் சிவாஜிகணேசனின் நடிப்பைத் தங்கள் பாடத்திட்டப் பயிற்சிக்கான முக்கியப் பகுதி யாகக் கொள்ளத்தக்க வண்ணம் அவரது நடிப்பின், மொழி உச்சரிப்பின் தாக்கம் தொடர்ந்துள்ளது. எனவேதான் 'நடிகர் திலகம்' எனப் பொருத்தமாக அழைத்துத் தமிழ்க் கலை உலகம் பெருமை பாராட்டுகிறது.

எம்.ஆர்.இராதா

எம்.ஆர்.இராதாவும் பாலர்சபைகளில் பயிற்சி பெற்றுத் தமிழ் நாடக மேடையிலும், திரைப்படத்திலும் தனித்தன்மை வாய்ந்த நடிப்பாற்றலாலும், உரையாடல் வெளிப்பாட்டுத் திறமையாலும் உயர்ந்த இடத்தைப் பிடித்த கலைஞர். தொன்ம நாடகங்களும், வரலாற்று நாடகங்களும் தமிழ் மேடையை ஆக்கிரமிப்பு செய்த காலக்கட்டத்தில் பகுத்தறிவுச் செய்தி களோடு மேடையில் புரட்சி செய்தவர். சிறுவயதில் 'மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு' நாடகக் குழுவில் சேர்ந்து பயிற்சி பெற்றவர். பிற்காலத்தில் பகுத்தறிவுவாதியாகப் பரிணமித்தாலும், சிறு

வயதில் இவர் ஏற்று நடித்தது 'கிருட்டிணன்' வேடத்தில்தான். தொடர்ந்து பல நாடகக் குழுக்களில் நடிக்கத் தொடங்கினார். இராவண ஆர். கோவிந்தசாமி நாயுடுவின் நாடகக் கம்பெனி, சிலோன் நாடக சபை, சாமண்ணா அய்யர் நாடக சபை, ஜகன்னாத அய்யரின் பாலமீனரஞ்சனி சங்கீத நாடக சபா மற்றும் மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி போன்றன இவர் நடித்த குறிப்பிடத் தக்க நாடகக் குழுக்களாகும்.

பெரியார் மீதும், பகுத்தறிவுக் கொள்கை மீதும் ஈடுபாடு கொண்டதால் நாடக மேடையை எளிமையான அரங்கமாக்கி நாடகம் நடத்தினார். கருத்துக்கும், நடிப்புக்கும், உரையாடலுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். கலைஞர் மு. கருணாநிதி எழுதிய 'தூக்குமேடை' நாடகமும், திருவாரூர் தங்கராசு எழுதிய 'ரத்தக் கண்ணீர்' நாடகமும் இவர் நடித்துப் புகழ்பெற்றவையாகும். இவரது 'சம்பூர்ண இராமாயணம்' மேடையேற்றப்பட்டபோது மாற்றுக் கருத்துடையோர் 'கீமாயணம்' என்னும்படியாக அது அமைந்திருந்தது.

தனித்தன்மை வாய்ந்த நடிப்பு, முகத்தை மென்மையாக்கி அதில் நையாண்டி செய்யும் பாவனைகளையும் கொண்டுவரும் திறன், முகத்தை வன்மையாக்கி முரண்நிலை கொள்ளும் திறன், தமக்கேயுரித்தான உரையாடல் உச்சரிப்பு முறை இவை எம்.ஆர். இராதாவின் நடிப்புக் கோட்பாட்டு முறைகளாக அமைந்தன. உரையாடலைத் தொடங்கி, பாத்திரத்தின் தன்மைக்கேற்ப இழுத்து நீட்டிச் சென்று ஏற்ற இறக்கத்தோடு உரைச் சுழற்சி செய்யும் இவரது உச்சரிப்புப் பாணி என்றும் யாராலும் நகல் செய்யமுடியாத நடிப்பாகும். எனவேதான் 'நடிகவேள்' எனக் கலைத்துறை அவரிடம் அன்பு பாராட்டுகிறது.

என்.எஸ். கிருட்டிணன்

'மதுரை ஸ்ரீபாலசண்முகானந்த நாடகசபா' என்ற தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களின் நாடகசபா தொடக்கம் பெற்ற காலத்திலேயே அச்சபாவின் முக்கிய நடிகராக விளங்கியவர் என்.எஸ். கிருட்டிணன் ஆவார். 'விளையும் பயிர் முளையிலே தெரியும்' என்பதற்கொப்ப இளவயதிலேயே பாலர் சபை நாடகப் பயிற்சி யால் மிகச் சிறந்த நடிகராகத் தன்னை உருவாக்கிக் கொண்டு தலைமைப் பாத்திர வேடதாரிகளே மேடையை ஆட்கொள்ளும் நிலையை மாற்றி 'நகைச்சுவை' நடிப்புக்குப் புதுப்பொலிவு தந்தவர். தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களின் 'தேசபக்தி' நாடகத்தில்

விடுதலை வேட்கையை ஊட்டவல்ல 'காந்தி மகான் வில்லுப் பாட்டு' இவரால் எழுதிப் பாடப்பெற்றதாகும். தொடர்ந்து தமது சொந்த நாடகக் குழுவான என்.எஸ்.கே.நாடகமன்றத்தினைத் தொடங்கிப் பல நாடகங்களை நடத்திவந்தார். 'நல்ல தம்பி', 'இழந்த காதல்', 'ஐம்பதும் அறுபதும்', 'கிந்தனார்' முதலான நாடகங்களை நடித்தார். தொடர்ந்து திரைப்படத்துறை இவரைத் தக்க வைத்துக் கொண்டது.

சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை, நகைச்சுவை மூலம் ஆணி அடித்தாற்போல மக்களுக்குச் சொல்லிச் சென்றவர் என்.எஸ். கிருட்டிணன். நாடக மேடையிலும் சரி, திரைப்படங்களிலும் சரி நகைச்சுவை உணர்வை விரசமின்றி எக்காலத்துக்கும் பொருந்தும் வண்ணம் வழங்கியவர் இவர். சுயமரியாதை இயக்கக் கருத்துகள், தீண்டாமை ஒழிப்பு, வரதட்சணைக் கொடுமை போன்ற பல செய்திகளைத் தமது நகைச்சுவை நடிப்பின் மூலம் ஆழமாக விதைத்தவர். தென்னகத்தின் கதைக் கூற்றரங்கக் கலையான 'வில்லுப்பாட்டு' வடிவத்தை உலகறியச் செய்த பெருமையும் இவருக்குண்டு.

நகைச்சுவை நாட்டு மக்களையும், சமுதாயத்தையும் சீர்திருத்த வல்ல 'சிரிப்பாயுதம்' என்றாக்கிக் காட்டியவர் என்.எஸ். கிருட்டிணன் ஆவார். நகைச்சுவை உரையாடலை ஆக்குவதிலும் அதனை இயல்பாக வெளிப்படுத்தி வயிறு குலுங்கச் செய்வதிலும் வல்லவராக விளங்கிய இவரைக் 'கலைவாணர்' எனத் தமிழ்க் கலை உலகம் போற்றுகின்றது.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்

என்.எஸ்.கே நாடகமன்றம், கலைவாணர் சிறைபட்ட நேரத்தில், தலைமையிழந்து தவித்தபோது எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் பொறுப்பாளரானார். அக்குழுவில் நடிகர்களாக விளங்கிய எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன், டி.வி. நாராயணசாமி, கே.ஆர். இராம சாமி போன்றோர் விலகிச் செல்லத் தாமே முன்னின்று நாம் இருவர், பைத்தியக்காரன் ஆகிய நாடகங்களை நடத்தினார். 'நாம் இருவர்' நாடகம் ப. நீலகண்டனாலும், 'பைத்தியக்காரன்' நாடகம் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமத்தாலும் எழுதப் பெற்றனவாகும். என்.எஸ். கிருட்டிணன் மறைவுக்குப் பின்பு, 'சேவா ஸ்டேஜ்' என்னும் நாடகக் குழுவைச் சொந்தமாகத் தொடங்கி நடத்தலானார். கண்கள், இருளும் ஒளியும் போன்றன இச்சபையின் தொடக்கக் கால நாடகங்களாயின. தொடர்ந்து தி.ஜானகிராமன் எழுதிய

'நாலுவேலி நிலம்', பி.எஸ். இராமையாவின் மல்லியம் மங்களம், பிரசிடென்ட் பஞ்சாட்சாரம், தேரோட்டி மகன், பூவிலங்கு, சறுக்குமரம், போலீஸ்காரன் மகள் போன்ற நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

சிறந்த நடிகராகவும், எழுத்தாளராகவும், நாடக இயக்குநராகவும் விளங்கிய சகஸ்ரநாமம் தமிழ் நாடகக் கலைக்கு அரும்பணியாற்ற ஏதுவாக, 'சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் கல்வி நிலையம்' என்ற நாடகப் பயிற்சி மையத்தை ஏற்படுத்தினார். நடிப்பு, எழுத்து, இயக்கம், தயாரிப்பு, காட்சியமைப்பு என நாடகத்தின் பல்வகைக் கூறுகளுக்கும் பயிற்சியளிக்கப் பெற்றது. கோமல் சுவாமிநாதன் இப்பயிற்சி மையத்தின் மூலம் சிறந்த நாடகாசிரியராக உருவானவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பாரதியாரின் 'பாஞ்சாலி சபதம்' இவர் கைவண்ணத்தில் நாடகமாயிற்று. இவரைப் 'பாரதிக் கலைஞர்' எனத் தமிழ்க் கலையுலகம் போற்றுகின்றது.

அரங்கக்கலை வளர்ச்சி

கோயில் வளாகத்திலும், தெருவோரங்களிலும், நாற்சந்திகளிலும், வயல்வெளிகளிலும் ஆடப்பட்டு வந்த தெருக்கூத்துக்கலை தற்போதைய வடிவம் பெறத் தொடங்கியபோது அடைப்பு அரங்குக்குள் இடம்பிடித்துக் கொண்டது. இவ்வகை அரங்கக் கலையின் வளர்ச்சி மாற்றத்தில் 'பார்சி' நாடகங்களுக்கும், மேலைநாட்டு நாடக உத்திகளுக்கும் பெரும்பங்கு உண்டு.[18] எனினும் பாகவதமேளா, நாட்டுப்புறக்கலைகள் ஆகியன இன்றும் மரபு வழியிலான அரங்க நிலையிலான ஆடுகளத்தினையே கொண்டுள்ளன.

தற்கால அரங்கு பொதுவாக 40 x 30 அளவில் மேனாட்டு நாடக மரபினை ஒட்டி வலது, நடு, இடது எனவும் முன்பகுதி, கீழ்ப்பகுதி எனவும் அமைக்கப்பெற்று வருகிறது.

காட்சித் திரைகள்

மேடையில் நாடகக் காட்சிகளுக்கேற்ற சூழலை உருவாக்கிக் காட்டுவதில் காட்சித் திரைகள் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. தமிழகத்தில் 'பார்சி' நாடகங்களையொட்டிக் காட்சித் திரையின் பயன்பாடு பெருமளவில் மேற்கொள்ளப் பெற்றது. தொடர்ந்து கோவிந்த சாமிராவ், கன்னையா, நவாப் இராசமாணிக்கம், அவ்வை சண்முகம் சகோதரர்கள் போன்றோரின் நாடகக்

---

18. க. இரவீந்திரன், தமிழ் அரங்க வரலாறு, ப. 80.

குழுக்கள் மிகப்பெரும் பொருட்செலவினை இவ்வகைக் காட்சி அமைப்புகளுக்காகச் செலவிட்டு, உரிய சூழலை மேடையில் உருவாக்கின. வளமான காட்சித் திரைகளின் அமைப்பினையும் சிறப்பினையும் குறிப்பிட்டும், அவற்றின் புகைப்படங்களை வெளிப்படுத்தியும் நாடக விளம்பரங்கள் கூடச் செய்யப்பட்டன. எடுத்துக்காட்டாக 8-12-1915இல் மேடையேற்றப்பட்ட பாலஅலாவுதீன் சரித்திரம் நாடகத்திற்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட நாடக விளம்பரத்தைப் பார்ப்போம்.

'ஐயா! இந்நாடகத்திற்கென்று ஏராளமான பொருட்செலவில் சீன்கள் தயாரித்திருக்கிறோம். முன் தடவையைக் காட்டிலும் அதி சிலாக்கியமான சீன்கள், அதிக சிரமமெடுத்துத் தயாரித்திருக்கிறோம்.' எனக் குறிப்பிட்டு,

> பார்ஸிக்காரர்களும், பலே பலேயென்று
> மெச்சிய நாடகம்! பார்க்கத் தகுந்த நாடகம்!
> பரிசுபெற்ற நாடகம்! படீர் படீர் என மலைகள்
> வெடிக்கும் நாடகம். . . கோடிகோடியான
> சூரியப் பிரகாசமுள்ள ஜகஜோதியான நாடகம்,
> தீபம்! கடும்பூதம்! செம்பூதம்! கொடூரமான
> பூதங்கள்! பார்க்கப் பயங்கரமான பூதங்கள்

எனக் காட்சியமைப்பின் சிறப்பினையும் வெளிப்படுத்தி விளம்பரம் செய்யப்பட்டிருந்தது.

இன்று தமிழ் நாடகமேடையில் பொதுவாகக் காட்சி யளிக்கும் காட்சித் திரைகள் அதன் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட நிலையைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

> பக்கத்தட்டிகள், கதவுத் தட்டிகள், சன்னல் தட்டிகள், இரு மடக்கு, மூமடக்குத் தட்டிகள் போன்ற நிற்கும் தன்மை கொண்ட தட்டிகளும், மேல்தட்டி, தொங்குதிரை, பக்கத் திரை போன்ற தொங்க விடப்படும் திரைகளும், படிகள், சிறுமேடை, மரங்கள், பாறைகள் போன்ற கட்டப்படும் திரைகளும், சுவர்கள், காடுகள், வீடுகள், வானம், கடல் எனச் சூழலைக் குறிப்பிடும் பின்திரைகளும் பொதுவாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

உடை

உடை, ஒரு பாத்திரத்தின் பண்புநலனை வெளிப்படுத்தும் முக்கியமான கூறாகும். மேடையில் பாத்திரத்திற்கேற்ற உடை

என்பது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்தே உணரப்பட்டது. தொன்ம, வரலாற்று நாடகங்களில் கடவுளர்கள், அரசர்கள் போன்றோரின் உடைகள் ஓரளவு பொதுமைக் கூறுகளுடன், வளமான துணிகளைக் கொண்டு ஆக்கப்பட்டன. ஆனால் சமூக நாடகங்களுக்கான உடையமைப்பு நடைமுறை வாழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் உடைகள் என்ற வகையில் பார்த்துக் கொள்ளப் பெற்றது. விடுதலை இயக்கக் காலத்தில் தேசிய நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் அணிந்திருந்த 'கதராடை' மேடையில் மவுனப் புரட்சியே செய்தது என்பதை நாடக வரலாறு தெளிவு படுத்துகிறது. பொதுவாக, உடையும் ஒப்பனையும் நாடகத் திற்கும் பொருந்தும் வண்ணம் அமையுமாறும், பாத்திரத்தின் பண்பினைப் பிரதிபலிப்பதாகவும் பார்த்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

ஒளியமைப்பு

நாடகப் பாத்திரங்களின் அசைவுகளையும், நகர்வுகளையும் மேடையில் அடையாளப்படுத்துவதோடு நாடகக் கதையின் சூழலைப் பார்வையாளருக்குக் கொண்டு சேர்ப்பதில் ஒளி அமைப்பு பெரும்பங்கு வகிக்கிறது. 'தீவட்டிகள்' துணைகொண்டு தெருக்கூத்து நடத்தப்பட்ட நிலையும் தொடர்ந்து எண்ணெய் அழுத்த விளக்கு (petromax light) கொண்டு நடத்தப்பட்ட நிலையும் அறிவோம். பல பாலர்சபை நாடகக் குழுக்கள் எண்ணெய் அழுத்த விளக்கினைச் சுற்றி அட்டையை மறைத்தும், விலக்கியும் ஒளிக்குறைப்பும், ஒளி மாற்றமும் செய்தே நாடகங்களை நடத்தின. மின்சார வசதி வந்தபின் ஒளியமைப்பில் மேம்பாடு செய்யப்பட்டு நாடகம் நடத்தப்பட்டது.

குறிப்பிட்ட ஒளியமைப்பு, பொது ஒளியமைப்பு என இரு நிலைகளில் ஒளியமைப்பு மேற்கொள்ளப்படுவதுண்டு. ஒளியின் அளவு, நிறம், வழங்குவகை ஆகியன ஒளியமைப்பினைக் கட்டுப்படுத்தும் கூறுகளாக அமைவதுண்டு. காட்சித் தெளிவு, வடிவ வெளிப்பாடு, இயற்கை ஒளிச்செறிவு, ஒன்றுபடுத்தும் தன்மை, சூழல் உருவாக்கம் போன்றவற்றிற்கான பணிகளை ஒளி அமைப்பு மேற்கொள்வதுண்டு. தமிழ் மேடை ஒளியமைப்பினைச் செம்மையாகப் பயன்படுத்தி வருகிறது.

ஒலியமைப்பு

மின்சார வசதி கிடைக்கப்பெறும் வரை மேடையில் ஒலியமைப்பு என்பது நடிகரின் குரல்வளத்தின்பாற்பட்டதாக மட்டுமே இருந்தது. பக்க இசையையும் மீறி, பார்வையாளர் வரிசையின் கடைசி நிலை வரை நடிகர் தமது குரலின் 'கட்டை'யை உயர்த்திப் பாடியும் பேசியும் நடிக்க வேண்டி யிருந்தது. இதனால் பல நல்ல கலைஞர்கள் உடல்நலம் குன்றிப் போன செய்தியும் உண்டு. நடிகரின் குரல் ஒலியைப் பார்வை யாளரிடம் கொண்டு சேர்ப்பது, ஏற்ற இறக்கத்தின் நுணுக்கத் தினைத் துல்லியமாகப் படம்பிடித்துக் காட்டுவது, பாத்திரத்தின் தன்மையை வெளிப்படுத்துவது போன்ற நிலைகளில் தமிழ் நாடக மேடையில் ஒலியமைப்பு பயன்பட்டு வருகிறது.

ஒப்பனை

ஒப்பனை, நாடகக் கலையின் மிக முக்கியமான கூறாகும். குறிப்பாக, போலச் செய்தல் என்னும் மரபுக் கோட்பாட்டில் போலச் செய்வதற்கு அதனோடு உருவ அளவில் ஒன்றுபடுவதற்கு ஒப்பனை முக்கியக் கூறாகிறது. நாடகத்தின் அல்லது பிற நடத்துக் கலைகளின் பாத்திரங்களை அதன் பண்பு நலனுக்கேற்ப மாற்றிக் காட்டுவதில் ஒப்பனை பெரும்பங்கு வகிக்கிறது எனலாம். முகத் தோற்றம், உடற்தோற்றம் என முழுத்தோற்ற மாறுபாட்டிற்கும் ஒப்பனையே அடிப்படையாகிறது. தமிழ் நாடகத்தினைப் பொறுத்தவரை அவ்வையார் நாடகத்தில் தி.க. சண்முகம் 'அவ்வை' வேடத்திற்காகச் செய்துகொண்ட ஒப்பனையை எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம். அசல் கிழவியாகவே ஒப்பனையால் அவ்வை சண்முகத்தை மாற்றிக் காட்டிய விதம் பார்வையாளர் பலரை இவர் அசல் வயதான பெண்மணியே என நம்ப வைத்தது. தெருக்கூத்தில் செந்தூரம், அரிதாரம், காக்காப்பொன், கரிப்பொடி போன்றன ஒப்பனைக்காகப் பயன் படுத்தப்பட்ட நிலை இருந்தது. வளர்ச்சி நிலையில் நவீன ஒப்பனைப் பொருட்களைக் கொண்டே ஒப்பனை மேற்கொள்ளப் பட்டு வருகிறது.

இவ்வகையில் அரங்கக் கலை பல நிலைகளில் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. தேர்ந்த தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களைக் கொண்டு இவை வடிவமைக்கப் பெற்று இயல்பான பாத்திரப் படைப்பிற்கும், பண்பு வெளிப்பாட்டிற்கும் துணை செய்யும் வண்ணம் ஏற்றம் கண்டிருக்கிறது.

விளம்பரங்கள்

நல்ல நாடகங்களுக்கேற்ப நல்ல விளம்பரமும் தேவையாகிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பகுதியிலிருந்து நாடகக் கலைக்கான எழுத்து வடிவிலான விளம்பரங்கள் வரத் தொடங்கின. அச்சு வசதியும் இதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. அவ்வசதி இல்லாத நேரத்தில் நாடகக் கோமாளிகளே விளம்பர வேலையையும் செய்துவந்தனர். மேலும் மக்களைக் கவர்வதற்கான மாறுபட்ட விளம்பர முறைகளைக் கையாண்டு நாடகங்களுக்கான விளம்பரங்களை மேற்கொண்டனர்.

அஞ்சல் வடிவில், தபால் தந்தி அலுவலகம் மூலம் தந்தி வடிவிலான செய்தி போன்று வடிவமைத்து வீட்டுக்கு வீடு சென்று ஒப்பம் பெற்று வழங்கி நாடகம் நடப்பது குறித்த செய்தியினைத் தெரிவித்தனர். மேலும் மின்சார வசதி இல்லாத இடங்களில் அதிர்வேட்டுக்களை முழங்கவைத்து 'வேட்டு விளம்பரம்' செய்யப் பெற்றது. எந்த நாடகம், யார் நடிகர்கள் என்பது போன்ற தகவல் தெரியாமலேயே மக்கள் நாடக மேடை நோக்கி நடைப் பயணம் மேற்கொள்ளலாயினர்.

போதைப் பொருட்கள் அரங்கினுள் தடைசெய்யப் பெற்ற நிலையிலும், 'சுருட்டு' வடிவிலான விளம்பர உத்திமுறை மேற்கொள்ளப் பெற்றது. மேலும் 'சீட்டுக்கட்டு' வடிவிலான விளம்பரங்களும் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. மாட்டுவண்டிகளில் சிறு வயது 'பபூன்' நடிகர்களை அனுப்பித் துண்டு விளம்பரம் விநியோகம் செய்யும் முறையும் வழக்கில் இருந்தது.

புதுமையான விளம்பர உத்திகள் மக்களிடையே மிகவும் வரவேற்பைப் பெறலாயின. குறிப்பாகச் 'சங்கீதக் கோவலன்' நாடகத்திற்கான 20-1-1920 தேதியிட்ட விளம்பரத்தினை நோக்கலாம்.

எனது குமாரன்	மாக்கோட்டான் செட்டியார் குமாரத்தி
சிரஞ்சீவி கோவலனுக்கும்	சௌபாக்கியவதி மாதவிக்கும்

விவாகம் செய்வதாய் நிச்சயித்திருப்பதால் தாங்கள் இஷ்ட மித்ருக்களுடன் விஜயம் செய்து தம்பதிகளை அபிமானிக்க வேண்டுகிறோம்.

நாடகத்தின் முதற்காட்சி 'கோயிற்காட்சி'யாக இருப்பின் அதனைக் குறிப்பிட்டு விளம்பரம் செய்யப்பெற்றது. மேலும் நடிகர்களின் திறமையைக் குறிப்பிட்டும், நடிப்புக்குச் சவால் விட்டும் விளம்பரங்கள் வெளியிடப்பெற்றன. காலம் செல்லச் செல்லக் கதையமைப்பு தொடர்பான செய்திகளுடன் நல்ல நாடகத்திற்கான விளம்பரங்கள் பத்திரிகைகளில் இடம்பெறலாயின.

நாடக வடிவங்கள் – வகைமைகள்

தமிழ் நாடகப் பரிசோதனை முயற்சிகள், மேனாட்டு நாடக உத்திமுறைகளை உள்வாங்கி நாடகம் செய்வதில் தமிழர்கள் காட்டிய ஆர்வம் மற்றும் பல்சுவை தாங்கிய நாடகங்களை எழுதுவதில் நாடகாசிரியர்கள் பெற்றிருந்த பட்டறிவு போன்றன தமிழ் நாடகத்தின் பன்முகப் பரிணாம வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக அமைந்தன. தமிழ்நாடக வெளிப்பாடு வானவில்லின் வண்ணக் கோலம் போலச் சுவைகளைப் பல்வகையாக அள்ளி வழங்குவதாய் அமைந்தது. தமிழரின் திறமை, ஆர்வம், ஆளுமை, ஏற்றுக் கொள்ளும் திறன் போன்றவையே இவ்வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக இருந்தன. நாடகங்களைப் பார்ப்பதும், படிப்பதும் எனத் தமிழர்கள் காட்டிய ஈடுபாடு மட்டுமே இவ்வித நாடக வளமைக்குத் தூண்டுகோலாயிற்று.

விடிய விடிய நடந்த தெருக்கூத்துக்கள், ஆறுமாத கால அளவில் கூடத் தொடர்ந்த நிலையும் களத்துமேடுகளில் மக்கள் தூங்குவதும், பின்பு விழித்துத்தாங்கள் விட்ட இடத்திலிருந்து கூத்தினைப் பார்ப்பதும் என இருந்த காலக்கட்டத்தைத் தொடர்ந்து வந்த இந்த வளர்ச்சி மாற்றம் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அனைத்துச் சுவையினையும் ஆறுமாத கால நீளத்துக்கு அள்ளித் தந்த தெருக்கூத்து நிகழ்வுகளில் தங்களுக்குப் பிடித்த காட்சிகளை மக்கள் விழித்துப் பார்ப்பதும் பின்னர்த் தூங்குவதும் என்றிருந்த நிலை உழைக்கும் மக்களுக்குச் சலிப்பை ஏற்படுத்தத் தொடங்கியிருந்தது. அனைத்துக் கதைகளும் தங்களுக்குத் தெரிந்த கதைகளாகவே இருந்ததால் எங்கே விட்டாலும், எங்கே தொடர்ந்தாலும் மக்கள் அதைப் பற்றிக் கவலைப்படவில்லை. தொடர்ந்து இத்தகைய பார்வை யாளரைத் தூங்கவிடாமல் செய்வதற்காகவே கலைஞர்களால் இரட்டை அர்த்தம் கொண்டுள்ள உரையாடல்களும், தரக்குறைவான தர்க்கக் காட்சிகளும் உட்புகுத்தப் பெற்றபோது தமிழ்நாடகம் தலைகுனிவுக்குள்ளாகியது. நாடகக் கலைஞர்கள்

'கூத்தாடிகள்' என்ற அடைமொழி பெற்றதோடு 'கூத்தாடிக்குக் குடியிருக்க வீடு இல்லை' என அறிவிக்கத்தக்க அளவுக்குத் தாழ்நிலை அடையலாயினர். மக்களைச் சார்ந்தே வளர்ந்து வந்த தமிழ் நாடகக் கலையும் இத்தகைய கலைஞர்களோடு சேர்ந்து நலிவுறத் தொடங்கியதென்பது வரலாறு. 'கூத்துப் பார்த்தோம்' என்பதோடு கலைந்து சென்ற மக்களையும், 'கூத்து நடத்தினோம்' என்று அரிதாரம் பூசி அவமானம் பெற்ற கலைஞர்களையும் கடிவாளம் போட்டுக் கட்டுப்படுத்தித் தமிழ் நாடகக்கலையைப் பெரும் முயற்சியால் புனரமைப்பு செய்து பல்சுவையில் கதை சமைத்துப் பல்வகையாய் நாடகமாக்கிக் காட்டிய தமிழரின் ஆளுமையும் தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான குறிப்பிடத்தக்க களமாகவே விளங்கின. இவ்வகையில் பல வடிவங்களில்-வகைமைகளில் தமிழ் நாடகம் வெளிப்படலாயிற்று.

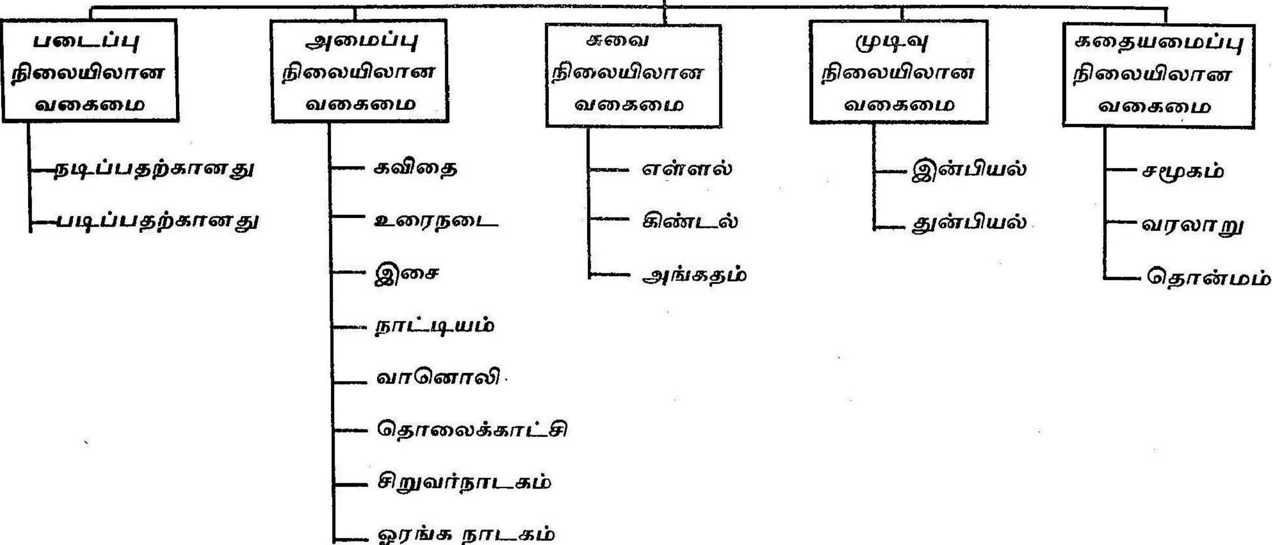
படைப்பு நிலையிலான நாடக வகைமை

ஒரு நாடகம் மேடையில் அல்லது ஆடுகளத்தில் படைத்தளிக்கப்படும்போது தான் உயிர்பெறுகிறது. 'போலச் செய்தல்' என்கிற நிகழ்வே அப்போது தான் நடக்க இயலுமென்பதால், தொடர் நிகழ்வுகளை நடத்திக் காட்டுவதிலேதான் நாடகத்தின் பல்வகைச் சுவைகளும் பூரணமாக வெளிப்பட ஏதுவாகிறது. 'நாடகம்' என்பதே செய் அல்லது செயல்படு என்பதாகவே பொருள்படுவதால் படைப்பு என்பதே நாடகத்தின் உச்சக்கட்ட வெளிப்பாட்டுக்கான களமாக அமையும்.

எனினும், மனக்கண்ணுக்குள்ளே காட்சிப்படுத்திக் கற்பனைக் கண்களால் அதனை ஏற்று உள்வாங்கிக் கொள்ளும் மனித மனத்துக்கேற்பப் படித்து இன்புறத்தக்க பல நாடக இலக்கியங்களும் தமிழில் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. எனினும் நடிப்பதற்கான நாடகங்களைப் படிப்பதும், படிப்பதற்கெனவே உள்ள நாடக இலக்கியங்களை நடிப்பதும் இயலாத செயல்பாடுகள் அல்ல. என்றாலும், படிப்பதற்கான சில நாடகங்கள் கவிதை நடையில் மிகவும் நீளமான விளக்க உரையாடல்களைக் கொண்டும், பல பாத்திரங்களைக் கொண்டும், கிளைக் கதைகளைக் கொண்டும் விளங்குவதால் படைப்பு நிலையில்

அ) நடிப்பதற்கான நாடகங்கள்

ஆ) படிப்பதற்கான நாடகங்கள்


தமிழ் நாடகம்
வகைமைகள்
படைப்பு நிலையிலான வகைமை
நடிப்பதற்கானது
படிப்பதற்கானது
அமைப்பு நிலையிலான வகைமை
கவிதை
உரைநடை
இசை
நாட்டியம்
வானொலி
தொலைக்காட்சி
சிறுவர்நாடகம்
ஓரங்க நாடகம்
சுவை நிலையிலான வகைமை
எள்ளல்
கிண்டல்
அங்கதம்
முடிவு நிலையிலான வகைமை
இன்பியல்
துன்பியல்
கதையமைப்பு நிலையிலான வகைமை
சமூகம்
வரலாறு
தொன்மம்

எனப் பிரித்துப் பார்ப்பது நாடகத் தன்மை குறித்த அறிதலுக்கு உதவுவதாக அமையும்.

நடிப்பதற்கான நாடகம்

கதை, கதைக்கரு, காட்சியமைப்பு, பாத்திரப்படைப்பு, நாடக அமைப்பு, முரண்நிலை, உச்சக்கட்டம், வீழ்ச்சி போன்ற மேடையேற்றத்துக்குரிய கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கும் நாடகங்களை இவ்வகையில் அடக்கலாம். நடிப்பதற்கான நாடகம் முதலில் படிக்கப்படுகிறது. 'நாடக வாசிப்பு' என்பது மேடையேற்றத்துக்கான நாடகத்தின் முதல் ஒத்திகையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

படிப்பதற்கான நாடகம்

பொதுவாகத் தமிழில் எழுதப் பெற்றுள்ள மிகவும் பெரிதான செய்யுள் அல்லது கவிதை நாடகங்களே இவ்வகையில் கருதத்தக்கனவாகும். நீளமான கதையமைப்புக் கொண்டு, நீண்ட உரையாடல்களுடன் அமைவதால் மேடையேற்றத்திற்கான கால அளவு, கட்டமைப்பு போன்ற கூறுகள் இழந்து காணப்படுவதால் இவ்வகை நாடகங்களை மேடையேற்ற இயலுவதில்லை. இவ் வகைக்கான எடுத்துக்காட்டாகப் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை எழுதியுள்ள 'மனோன்மணியம்' என்னும் நாடகத்தினைக் கொள்ளலாம்.

அமைப்பு நிலையிலான வகைமை

நாடகத்தின் அமைப்பு சார்ந்த வகைமையாக இது அமையும். நாடகத்தின் போக்கு, கட்டமைப்பு போன்ற பல்வேறு தனித்தன்மை வாய்ந்தக் கூறுகள் இவ்வகையான நாடகங்களுக்கு வடிவம் கொடுக்கின்றன. நாடகத்தின் இலக்கிய நயம், அது படைத் தளிக்கப்படும் ஊடகம், அவ்வாறான படைப்பாக்கத்திற்காக அது கொண்டிலங்கும் வடிவம் போன்றவை அமைப்பு நிலை களாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும். இவ்வகையில் கவிதை நாடகம், உரைநடை நாடகம், இசை நாட்டிய நாடகம், வானொலி நாடகம், தொலைக்காட்சி நாடகம், சிறுவர் நாடகம், தழுவல் நாடகம், மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் மற்றும் ஓரங்க நாடகம் என நாடக வகைமை அமைந்து வரலாம்.

கவிதை நாடகம்

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் கவிதை நாடகம் என்றாலே மேடையில் பெரும்பாலும் படைத்தளிக்கப்படாதன வாகவே உள்ளன. அவற்றைப் படித்துச் சுவைப்பதை மக்களும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார்கள். கவிதை வடிவம் என்பது படிப்போர்க்கு உணர்ச்சியூட்ட வல்லது ஆகையால் அதனைப் பிறர் வாயால் கேட்பதை விடத் தம்மைத் தாமே படித்து உணர்ந்து கொள்வது எளிதாகக் கருதப்படுகிறது.

சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்கள் தொடங்கி தொடர்ந்து கவிதை வடிவிலான உரையாடல்கள் கொண்டு தமிழில் நாடகப் படைப்புகள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. தொடக்கக்காலக் கவிதை நாடகங்கள் ஆசிரியப்பா, வெண்பா, கலிப்பா, விருத்தம் போன்ற பா அமைப்புக்கள் கொண்டு விளங்கின. காலம் செல்லச்செல்ல அங்கம், காட்சி போன்ற கட்டமைப்புக்களுடன் தமிழில் கவிதை நாடகங்கள் படைக்கப்பட்டன.

நாட்டார் நாடகங்கள் பலவும் பேச்சுவழக்கிலான பாடல்களைக் கொண்டு அமைந்து வருவதையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். கதைக்கூற்றரங்கு வடிவிலான வில்லுப்பாட்டு நிகழ்வுகள் பாடல் மற்றும் உரைநடை வடிவில் ஆக்கப்பட்டிருந் தாலும், அதில் இடம்பெறும் பாடல்களின் பலவிதமான உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் கதையின் முதுகெலும்பாகச் செயல் படுவதைக் காணமுடிகிறது. பெரும்பாலும் துன்பியல் நிகழ்வுகளை வெளிப்படுத்திடக் கவிதை நாடக வடிவம் பெருந்துணை புரிகிறது.

மனோன்மணியம், மானவிஜயம், சாகுந்தலம், கயற்கண்ணி, அனிச்ச அடி, முல்லை மாடம், பனிமொழி, வெறியாட்டம், காலக்கனி, சிவகாமியின் சபதம் போன்றப் பல கவிதை நாடகங்கள் தமிழில் வெளிவந்துள்ளன.

கவிதை வடிவ நாடகங்களைக் காலஅளவினைச் சுருக்கி மேடையேற்றம் செய்யும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப் பெறுகின்றன. 'மனோன்மணியம்' நாடக மேடையேற்றத்திற்கு உரியதாகக் கருதப்படவில்லை. ஆனால் சுத்தானந்த பாரதியின் 'காலத்தேர்' நாடகம் கவிதை வடிவில் மேடையேற்றம் செய்யப் பெற்றபோது அது எதிர்பார்த்த வெற்றியைப் பெறவில்லை[19] என்பதும் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

உரைநடை நாடகம்

நாடக உரையாடல் அமைப்பின் தன்மையால் உரைநடை நாடகம் என்று பாகுபாடு செய்யப்படுகிற வகை இது. கவிதை நாடகத்தினின்று வடிவமைப்பில் முற்றிலும் மாறுபாடு கொண்டது உரைநடை நாடகமாகும். தமிழில் பெரும்பாலான நாடகங்கள் உரைநடை வடிவ நாடகங்களே ஆகும். அதுவும் குறிப்பாக மேனாட்டு நாடகத்தாக்கத்தினை அடியொற்றி நாடகம் ஆக்கத் தலைப்பட்டபோதுப் பல்வேறு உணர்ச்சிக் கூறுகளை மேடையில் நடிப்பின் மூலமாக வெளிப்படுத்துவதற்காக அன்றாட நடைமுறை வாழ்வில் பயன்படுத்தப்படும் சொற்களைக் கொண்டு உரைநடையால் உரையாடல் செய்வதிலேயே நாடக ஆசிரியர்கள் அதிக நாட்டம் கொள்ளலாயினர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் கடைசிக் காலக்கட்டத்திலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத் திலும் ஒரு நாடகத்தில் 70 பாடல்கள் என்ற நிலையை மாற்றி உரையாடலுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து 10 பாடல்களுக்குள் சுருக்கிக் கொண்ட நிலையே இதனை வெளிப்படுத்தும்.

இசை, நாட்டிய நாடகம்

இசையமைப்புடன், நடன அசைவுகளைக் கொண்டு ஆக்கப் படும் இவ்வகை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இசை நாட்டிய நாடகங்களாக மேடையேற்றம் செய்யப்படுகின்றன. தமிழில் இவ்வகை நாடகங்கள் குறிப்பிட்ட இடங்களில் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்களைக் கொண்டு மட்டுமே செயல்பாட்டில் இருந்து வருகின்றன. சிவகாமியின் சபதம், காவேரி தந்த கலைச்செல்வி, மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம், திருக்குறள், காரைக்கால் அம்மையார் போன்றன குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். ‘சிலப்பதிகாரம்’ நாடகம் திருச்சி பாரதனாலும், ‘காரைக்கால் அம்மையார்’ நாடகம் கவிஞர் நா. கோபால கிருட்டிணனாலும் எழுதப்பெற்றவையாகும்.

வானொலி நாடகம்

கண்ணெதிரேப் பார்வையாளரைக் கொண்டிராமல் இருட்டிலே இருக்கும் மனிதனைக்கூடச் சென்றடையும் நாடக வகை இது. முழுக்க உரையாடல் சிறப்பினால் மட்டுமே சிறப்புறும் நாடகம் இது எனலாம்.கேட்போர்க்கு மட்டுமே

19. A.N. Perumal, Tamil Drama Origin and Development, p. 151.

இன்பம் பயக்கவல்ல நாடகம் இது. மக்களோடு நெருக்கமாக இருந்து தோழமையுடன் உறவாடும் நாடக வடிவம் இது எனச் சிறப்புப் பெற்றுள்ள வானொலி நாடகம் இன்றும் கிராமத்து மக்களை வெகுவாகக் கவர்ந்துள்ள நாடக வகை எனலாம். உழைக்கும் மக்களையும், வேறு தொழில் பார்ப்போரையும் பணித்தடங்கலின்றிச் செவிக்குள்ளே சென்று காட்சிப்படுத்தும் வல்லமை பெற்ற வடிவமும் இதுவேயாகும்.

நாடக அமைப்பில் இது முற்றிலும் மாறுபாடு கொண்டதாக இருக்கும். மேடையில் நேரடியாகப் பார்வையாளரை நோக்கி வைக்கப் பெறும் உரையாடல் முறை இங்கே இருக்க வாய்ப்பில்லை. நாடகத்தில் இடம்பெறும் காட்சிச்சூழல், பயன்படு பொருட்கள் போன்றன உரையாடல் வழியேக் குறிப்பிட்டுக் காட்சிப்படுத்தப்பட வேண்டும். மேலும் ஒரு பாத்திரத்தின் பெயர் இன்னொரு பாத்திரத்தின் மூலமாகவே அறிமுகப்படுத்தப்படும். மேலும் உரையாடல்களை வானொலியில் பேசும்போது செய்யப் பெறும் ஏற்ற இறக்கங்கள், குரல் மாற்றங்கள் போன்றவற்றின் அடிப்படையிலேயே பாத்திரத்தின் பண்பு வெளிப்படுத்தப்படும். வேறுபட்ட பாத்திரங்களின் வேறுபட்ட ஒலியமைப்பு கேட்போரின் மனத்துக்குள் சில உந்துதல்களை (emotions) உருவாக்கும். காட்சி மாற்றங்கள் மற்றும் கால இடைவெளிகள் மேடை நாடகத்தில் இருப்பதுபோன்று இருப்பதில்லை.

நடிப்பு வடிவங்களான பாவனைகள் அனைத்தும் ஒலி வடிவங்களாகவே இருப்பதால் பார்வையற்றோர்கூட இதனைக் கேட்டு ரசனை கொள்ள முடிகிறது. எனவேதான் வானொலி நாடகத்தினை 'குருடனின் நாடகம்' (Blindman's theatre) எனக் குறிப்பிடுவதுண்டு.

வானொலி நாடகம் மேடை நாடகத்தினின்று வேறுபட்டு, சிறப்பு பெறும் இடங்களாகப் பின்வரும் கூறுகளைக் கொள்ளலாம்.

அ. அது பார்வையற்றது (It is blind)

ஆ. அது நெருக்கமானது (It is intimate)

அவ்வகையில் வானொலி நாடகம் கீழ்க்கண்ட வகைகளில் மேடை நாடகம் மற்றும் தொலைக்காட்சி நாடகங்களோடு ஒன்றியும் வேறுபட்டும் நிற்கின்றது.

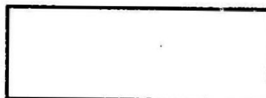
	மேடை நாடகம்	வானொலி நாடகம்	தொலைக்காட்சி நாடகம்
கதைக்கரு	✓	✓	✓
பாத்திரங்கள்	✓	✓	✓
உரையாடல்	✓	✓	✓
காட்சி	✓	✗	✓
கேள்வி(கேட்பு)	✓	✓	✓
ஒப்பனை நடிப்பு	✓	✗	✓
காட்சிப்பின்னணி	✓	✗	✓
ஒளிப்பதிவுக் கோணம்	✗	✗	✓
ஒலி, இசை	✓	✓	✓

மேடை நாடகம்



பார்வை கேள்வி

வானொலி நாடகம்



கேள்வி

தமிழில் ஆயிரக்கணக்கிலான வானொலி நாடகங்கள் ஒலிபரப்பாகியுள்ளன. சில வானொலி நாடகங்கள் நூலாகவும் வெளிவந்துள்ளன. இலக்கியம், வரலாறு, சமூகச் சீர்திருத்தம், தேசியம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க வானொலி நாடகக் களங்களாக அமைந்துள்ளன. பல வானொலி நாடக ஆசிரியர்கள் தமிழுக்கான இப்பணியில் ஈடுபட்டு வெற்றி பெற்றுள்ளனர். எம்.எஸ். கோபால், சுகி சுப்பிரமணியன், துறைவன், குற்றாலம் பிள்ளை, பட்டுக்கோட்டை குமாரவேலு போன்றோர் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவராவர்.

வானொலி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் குறுகிய கால அளவினதாகவே அமைக்கப்படுகின்றன. தொடர் நாடகங் களும் அவ்வப்போது இடம்பிடிக்கின்றன. தமிழ் வானொலி நாடக வளர்ச்சி குறிப்பிடத்தக்க அளவில் கேட்பாளரைக் கொண்டு சிறந்துள்ளது.

தொலைக்காட்சி நாடகம்

வானொலி நாடகத்தினின்று முற்றிலும் மாறுபட்டவடிவம் இது. 'சின்னத்திரை' மூலம் நேரடியாகக் காட்சிகளை மக்களை நோக்கிக் கொண்டு செல்லும் இவ்வகை நாடகங்கள் குறுகிய கால அளவிலும், தொடர்களாகவும் தமிழக மக்களை ஆக்கிரமிப்பு செய்து கொண்டுள்ளன எனலாம்.

மேடை நாடகத்தின் நிழல் வடிவமாகத் தொலைக்காட்சி நாடகத்தினைக் குறிப்பிடலாம். தொலைக்காட்சி என்பது காட்சி ஊடகமாக அமைவதால் கதைகளில் வருகின்ற பாத்திரங்களைப் போலவே காட்சிப் பொருட்கள், பின்னணிகள் போன்றன முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுகின்றன.

தொலைக்காட்சி நாடக வடிவங்கள் பெரும்பாலும் நூலாக வெளியிடப் பெறாத நிலையிலேயே உள்ளன. எனினும் நல்ல செய்திகளை மக்கள் மனத்தில் கொண்டு சென்று பதிய வைப்பதில் தமிழ்த் தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் பெருமளவு தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

சிறுவர் நாடகம்

சிறுவர்களுக்கான முதல் நாடகமேடை பிரான்சு நாட்டின் செயின்ட் எடியன் என்னுமிடத்தில் 1782-ஆம் ஆண்டு தோற்றம் கண்டிருந்தாலும்[20] தமிழகத்தில் அதன் செயல்பாடு பிற்காலத்திலேயே அமையலாயிற்று. இந்தியாவில் வடக்கே நடைபெறும் 'இராச லீலா' நாடகம் பெரும்பாலும் சிறுவர்களையே நடிகர்களாகக் கொண்டு நெடுங்காலமாக நடத்தப்பெற்று வந்தாலும் அதனை முழுக்கச் சிறுவர் நாடகம் என்று இயம்பிட இயலாது. 'நவ்தங்கி' (Nautanki) நாடகமும் சிறுவர்களை ஆண் பெண் வேடமேற்கச் செய்தே நடத்தப்பட்டு வருகிறது. ஆனால் சிறுவர்களுக்காகச் சிறுவர்களே நடத்தும் நாடகத்தினையே 'சிறுவர் நாடகம்' என்று கொள்ள வேண்டும். மேனாட்டில் ஆக்க நாடகம் (Creative dramatics) என வேகமாகச் சிறுவர் நாடகம் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது. சிறுவயது மாணவர்கள் நடிகர்களாகவும், உரையாடல் எழுது வோராகவும், இயக்குநராகவும், பார்வையாளராகவும் இருந்து நாடகம் படைத்தளிக்கத் தொடங்கினர்.

தமிழகத்தின் பாலர்சபை நாடகமுறை சிறுவயது நடிகர்களைக் கொண்டே நாடகங்களை நடத்திய போதிலும் அவை சிறுவர்

---

20. Encyclopaedia Americana, p. 498.

நாடகங்களாக அமையவில்லை. பெரியவர்களுக்கான கதையமைப்புடைய பெரிய நாடக வேடங்களில் பெரியவர்களுக்குப் பதிலாகச் சிறுவர்கள் வேடமேற்று நடித்தார்கள் என்றாலும் அவை சிறுவர் நாடக முத்திரையைப் பெறவில்லை.

1955இல் சென்னையில் குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கத்தின் சார்பில் குழந்தைகள் நாடக விழா நடத்தப்பட்டுக் குறுகிய கால அளவிலான சில நாடகங்கள் படைத்தளிக்கப்பட்டன. எனினும் சிறுவர்களது மனநிலைக்கேற்ற கதையமைப்புடன் சிறுவர்களைக் கொண்டு முழு நேர நாடகம் படைத்திட்ட முதல் குழு என்ற பெயர் தி.க. சண்முகம் நாடகக் குழுவையே சாரும். பாலர் சபையில் பெற்ற பயிற்சியின் விளைவாகத் தமிழில் சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களைப் படைக்கும் ஆர்வத்தினைப் பெற்ற தி.க. சண்முகம் திருச்சி பாரதனின் 'அப்பாவின் ஆசை' (1965), 'பலாப்பழம்' (1967) ஆகிய இரண்டு சிறுவர் நாடகங்களையும் சிறுவர்களைக் கொண்டு படைத்தளித்தார்.

அப்பம் அதிரசம் போல் அன்புச் சுவை ஊறி
'அப்பாவின் ஆசை' அறம் இனிக்கும் தப்பாமல்
சின்னஞ்சிறுவர் சிறுமியரே! நாடகத்தைக்
கண்குளிரக் காண்பீர் கனிந்து

எனச் சிறுவர்களையே பார்வையாளராக அழைத்து நாடகம் நடத்திக் காட்டப்பெற்றது.

அப்பாவின் ஆசை

அப்பாவின் ஆசை நாடகம் ஒரு முழுநேர நாடகம்; மூன்று மணிக் கால அளவில் நடைபெறக் கூடியது. மாணவர்களை மனத்தில் வைத்து மேடையேற்றப்பட்டது. ஆறாம் வகுப்பு முதல் பதினோராம் வகுப்பு வரை பயிலும் மாணவர்கள் பார்க்கத் தகுந்த நாடகம் இது எனத் தி.க. சண்முகம் குறிப்பிடுவார். நம் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்று! இந்தியாவிலேயே நடந்ததில்லை. இவ்வகையில் தமிழ் நாடக உலகம் மற்ற மாநிலங்களுக்கு வழிகாட்டி நிற்கின்றது.[21]

இவ்வகையில் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த சிறுவர் நாடகம் தமிழுக்குப் புதிய கொடையானபோது தமிழகமெங்கும் வாழ்த்து மழை பொழியலாயிற்று. பேரறிஞர் அண்ணா, முத்தமிழறிஞர் கலைஞர் மு. கருணாநிதி, மக்கள் திலகம் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் போன்றோர் பாராட்டி மகிழ்ந்தனர்.

---

21. பாலம், சென்னை, 2-10-2004.

அறிஞர் அண்ணாவின் அறிவுரை

சிறுவர்களுக்கான நாடகம் ஆக்கும் முயற்சி எளிதானதல்ல; சிக்கல் நிறைந்தது; சிறுவர்களுக்கான நாடகம் ஆக்கப்பெறும் பொழுது அவர்களுக்கான மனநிலை, வயது, பேசும்திறன் போன்ற தன்மைகளுக்கேற்ப அனைத்துக் கூறுகளும் அமைய வேண்டும். அவ்வகையில் 'அப்பாவின் ஆசை' நாடகம் அமையப் பெற்றிருந்த நிலையை மிகப்பெரும் நாடகாசிரியராகவும் விளங்கிய பேரறிஞர் அண்ணா மனமுவந்து பாராட்டியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

'நாடகத்தின் கதையமைப்பை நான் மிகவும் பாராட்டுகிறேன். நாடகத்தை எழுதித் தந்த திருச்சி பாரதன் அவர்கள் ஒரு புதுமையான முறையிலே நாடகத்தை எழுதித் தருவதில், நல்ல திறமையைக் காட்டி இருக்கின்றார்கள். சிறுவர்களை நாடகத்தில் உறுப்பினர்களாகச் சேர்ப்பது யாருக்கும் எளிதாக வரக்கூடிய காரியம். ஆனால் அவர்கள் எதைப்பேச வேண்டும் என்பதை எண்ணிப் பார்ப்பது எழுத்தாளர்களுக்கு வரக்கூடிய மயக்கத்தைக் கொஞ்சம் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டால்தான் முடியும். தமது கற்பனையில் என்னென்ன தோன்றுகிறதோ அதையெல்லாம் யார் வாயிலாகவாவது பேசவைக்க வேண்டுமென்பது எழுத்தாளர் களுக்குத் தோன்றும். அந்த மயக்கத்தைக் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டு சிறுவர்கள் எதைப் பேசுவார்களோ எப்படிப் பேசுவார் களோ எந்த வகையில் பேசுவார்களோ அந்த வகையிலேயே நாடகத்தை எழுதித் தந்த நண்பர் பாரதனுக்கும் என்னுடைய பாராட்டுதலைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்' என 1970-இல் 'அப்பாவின் ஆசை' நாடகத் தலைமை உரையாகப் பேரறிஞர் அண்ணா கூறியிருப்பது தமிழில் சிறுவர் நாடகம் ஆக்கத்தோடு அறிமுகம் ஆன நிலையை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது.[22]

கலைஞர் மு. கருணாநிதியின் கருத்துரை

'அப்பாவின் ஆசை' என்னும் சிறுவர் நாடகத்தில் தலைமைப் பாத்திரம் ஏற்று நடித்தவர் கமலஹாசன் ஆவார். தி.க. சண்முகம் பயிற்சியில் கமலஹாசன் பெற்ற ஆற்றலும் பயிற்சிகளுமே அவர் மிகப் பெரிய திரைப்படக் கலைஞராக உருவாக்கம் பெறுவதற்கு உதவியாக இருந்ததென்பதை அவர் பலமுறை கூறியிருக்கிறார். 'அப்பாவின் ஆசை' நாடக அனுபவம்தான் எனக்குச் சினிமாவில் நடிக்கப் பேருதவி புரிந்துவருகிறது. நடிக்கும்போது எப்படி நடந்து வரவேண்டும், வசனங்களை எவ்வாறு இறக்கம் தந்து பேச

22. பாலம், சென்னை, 2-10-2004.

வேண்டும். நடிக்கும் நேரம் எவ்வளவு முக்கியமானது என்பதை யெல்லாம் டி.கே. சணமுகம் அவர்கள் எனக்குச் சொல்லிக் கொடுத்தார். அவருடைய பயிற்சி எனக்கு இன்றும் உதவி வருகிறது. அப்பாவின் ஆசை நாடகத்தில் ஒரு பாட்டு உண்டு. அதுவும் நான் பாடுவதாக வரும் காட்சி. 'உழைத்துப் பிழைக்க வேண்டும்' என்று தொடங்கும் பாடலை, அம்புலி பாடப் பதிவு செய்து டேப்பில்போட்டு, அதற்கு நான் வாயசைப்பது வழக்கம். ஒரு தடவை அண்ணாமலை மன்றத்தில் நாடகம் நடைபெறுகையில் திடீர் என்று டேப் அறுந்துவிட சமயோசிதமாக. . . முன்னால் இருந்த வாத்திய கோஷ்டி, அந்தப் பாடலின் பின்னணி இசையை ஒலிக்க, மேடையிலேயே பாட்டை நான் பாட, பெரிய கைத் தட்டலுடன் அந்தக் காட்சி முடிந்தது. என்னுடைய பாட்டு நன்றாக இருந்ததாக சண்முகம் அண்ணாச்சி பாராட்ட, அன்றிலிருந்து நான் பாடும் நடிகனாக மாறிவிட்டேன். அதன் தொடர்ச்சிதான் இன்றுகூட படங்களில் சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும் போது நான் பாடுவது' எனக் கூறுவார் கமலஹாசன்.[23]

கமலஹாசனுக்குக் குடியரசுத்தலைவர் விருது கிடைத்தமைக் காகச் சென்னைக் கடற்கரையில் நடந்த பாராட்டு விழாவில் கலைஞர் மு. கருணாநிதி கமல்ஹாசன் நடித்த முதல் நாடகமான 'அப்பாவின் ஆசை' நாடகம் பற்றி தொட்டுச் செல்வார். 'டி.கே.எஸ். சகோதரர்களுடைய நாடகக் குழுவில் அவர்களது அரவணைப்பில் தம்பி கமல் வளரவேண்டும் - ஓங்கு புகழ் எய்த வேண்டும் என்று அங்கே சேர்த்தார். அப்பொழுது கமல் அந்தக் கம்பெனியிலே நடித்த முதல் நாடகத்திற்குப் பெயரே 'அபபாவின் ஆசை'. இவருடைய தந்தையாருடைய ஆசை நிறைவேறுகின்ற அளவிற்கு அதற்குத் துணைபுரிந்த கமல் நடித்த நாடகம் 'அப்பாவின் ஆசை' நாடகம் ஆகும்' எனச் சிறுவர் நாடகத்தின் வலிமையையும், சிறப்பினையும் கலைஞர் மு. கருணாநிதி பாராட்டி மகிழ்வார்.[24]

அப்ட ாவின் ஆசை பாத்திரங்கள்

> நாடகப் பாதையில் நல்லதோர் திருப்பம்!
> தமிழ்நாட்டில் குழந்தைகளுக்கென்றே தயாரித்த முதல்நாடகம்!

என்ற விளம்பரத்துடன் மேடையேற்றப்பட்ட சிறுவர் நாடகமான 'அப்பாவின் ஆசை' என்ற நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரம்

---

23. குங்குமம், வாரஇதழ், 15-11-2002
24. முரசொலி, 11-5-1988

'குமார்' என்னும் சிறுவன் ஆவான். இராமு, பெரியசாமி, கிரிஜா, கோபு ஆகியோர் அவனது நண்பர்கள். இவர்கள் ஐவரைச் சுற்றியே கதைப் பின்னப்பட்டுள்ளது. அவர்களுக்கென ஆக்கப் பெற்றுள்ள உரையாடல்களும் சிறுவர் நாடக அமைப்பிற்கேற்ப அமைக்கப் பெற்றுள்ளன.

> *திரியைத் தூண்டினால் விளக்கு சுடர்விட்டு எரியும். கிணற்றைத் தூண்டினால் நீர் ஊறிவரும். அதைப்போல் பிஞ்சு நெஞ்சங்களின் உணர்வைப் புரிந்து பழகினால் சிறந்த அறிஞர்களை உருவாக்க முடியும். எல்லோரும் சுந்தரமாக மாறுங்கள். எல்லோரும் நேருவின் மனத்தைப் பெறுங்கள்.*
> (ஆ.ஆ. காட்சி. 27)

கல்வித் துறையில் செய்வது போலக் கலைத் துறையிலும் பருவத்துக்கேற்றவாறு நாடகங்கள், திரைப்படங்கள் மூலம் மாணவர்களை ஒழுங்கான வழியில் திருப்பிவிட முடியும் என்ற எண்ணத்தை 'அப்பாவின் ஆசை'யில் விதைத்ததாகக் குறிப்பிடுவார் தி.க. சண்முகம்.[25]

இவ்வாறு சிறப்பான முறையில் பாத்திரப் படைப்புகளுடன் உருவாக்கப்பெற்ற இந்நாடகம் குறித்து மக்கள் திலகம் எம்.ஜி இராமச்சந்திரன் வெகுவாகப் பாராட்டுவார்.

எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் பாராட்டு

'அப்பாவின் ஆசை' நாடகம் குறித்தும் அதன் பாத்திரப் படைப்புக் குறித்தும் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் பின்வருமாறு பாராட்டுவார். 'நாடக ஆசிரியர் பாரதன் ஐந்து குழந்தைப் பாத்திரங்களையும் வெவ்வேறு குணப்பண்புகளுடன் அற்புதப் படைப்பாக உருவாக்கி இருக்கிறார். பள்ளிக் கூடங்களில் கிடைக்காத வெற்றியை, இத்தகைய நாடகங்கள் மூலம் நம் குழந்தைகள் நிச்சயமாகப் பெற முடியும். அருமையான இந்நாடகம் நாடெங்கும் நடைபெற்றுப் பள்ளி மாணவர்கள் பயன்பெற வேண்டும்'.

பலாப்பழம்

'அப்பாவின் ஆசை' வெற்றியைத் தொடர்ந்து தி.க. சண்முகம் சிறுவன் கமலஹாசனைத் தலைமைப் பாத்திரமேற்கச் செய்து

---

25. தி.க. சண்முகம், குழந்தைகள் நாடகம், சேலம் பொருட்காட்சி மலர், 1965.

மீண்டும் மேடையேற்றிய நாடகம் பலாப்பழம். இதுவும் முழுக்கச் சிறுவர்கள் நாடக இலக்கணத்துடன் படைக்கப்பெற்ற நாடகம் ஆகும். இந்நாடக அரங்கேற்றத்திற்குத் தலைமையேற்ற தமிழர் தந்தை சிபா. ஆதித்தனார் 'பலாப்பழம்' நாடகத்தின் நோக்கத் தையும், சிறப்பையும் வெகுவாகப் பாராட்டித் தமிழ் நாடகக் கலைக்குத் தாம் தொடர்ந்து அளித்து வரும் ஆதரவுக்கு அணி சேர்த்தார்.

சி.பா. ஆதித்தனாரின் பாராட்டு

'தினத்தந்தி' நாளிதழின் நிறுவனர், தமிழர் தந்தை சி.பா. ஆதித்தனார் தமிழ் நாடகக் கலைக்குப் பெரும் ஆதரவு நல்கிவந்துள்ளார். தமது 'தினத்தந்தி' நாளிதழ் மூலமாகவும், தனிப்பட்ட நிலையிலும் தமிழ் மீதும், தமிழர் மீதும், தமிழ் நாடகம் மற்றும் பிற இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சியின் மீதும் பெரும் அக்கறை காட்டியவர். அவருடைய நிறுவனத்தில் 32 ஆண்டுகள் செய்தி ஆசிரியராகப் பணியாற்றிய திருச்சி 'பாரதன்' ஒரு மிகச்சிறந்த சிறுவர் நாடக ஆசிரியராகப் பரிணமிக்க உந்து சக்தியாக விளங்கியவர். திருச்சி பாரதன் எழுதிய 'பலாப்பழம்' என்ற சிறுவர்க்கான நாடகம் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் (தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள்) குழுவின் மூலமாகக் கமலஹாசன், காதர், அண்ணாதுரை, கணேசன், தி.க. சண்முகத்தின் மகள் மனோண்மணி, டி.கே. பகவதி மற்றும் டி.என். சிவதாணு போன்ற கலைஞர்களைக் கொண்டு 1967இல் சென்னையில் அரங்கேற்றம் செய்யப்பெற்றபோது அப்போதைய சட்டப் பேரவைக்குத் தலைவராக விளங்கிய சி.பா. ஆதித்தனார் நாடக விழாவிற்குத் தலைமைதாங்கி, சிறுவர் நாடகமுயற்சியை வெகுவாகப் பின்வருமாறு பாராட்டியுள்ளார். 'நாடகங்கள், சினிமாக்கள் பற்றிப் பாவேந்தர் பாரதிதாசன் குறிப்பிடும்போது, கதைகள் எல்லாம் வெறும் காதல்கதைகளாகவே இருக்கின்றன எனவும், அவற்றை மாற்ற வேண்டும் என்றும் கூறியுள்ளார்.

பதிவிரதைக்கு இன்னல் வரும்
பழையபடி போகும்
காதல் வரும் அவ்விதமே
துன்பம் வரும் போகும்
ஒன்றேனும் தமிழ் அருமை
உணர்த்துவதாய் இல்லை
ஒன்றேனும் உயர்நோக்கம்
உள்ளதுவாய் இல்லை

என்று பாடியுள்ளார். அவர் (பாரதிதாசன்) நோக்கம் இந்த நாடகம் மூலம் நிறைவேறியுள்ளது. இந்த நாடகம் காதல் கட்டம் ஒன்றுமேயில்லாமல், உயர் நோக்கம் கொண்டதாய் இருக்கிறது.'[26]

உத்திகள்

சிறுவர் நாடகத்திற்கெனத் தனி உத்திகள் உண்டு. வயது, மனநிலை, புரிதிறன், ஆர்வம் போன்றன அவை. வரலாறு அறிவியல், கற்பனை, நகைச்சுவை, மிருகங்களின் கதைகள், தகவல் கதைகள் போன்றன சிறுவர்களுக்குப் பிடித்த கதைக் களங்களாக அமையும்.

எடுத்துக்காட்டாக, 'யானையின் நண்பர்கள்'[27] என்னும் சிறுவர் நாடகக் காட்சியைப் பார்க்கலாம்.

யானை: கண்ணை மூடிக்கொண்டு என்னைத் தொட்டுப் பாருங்கள்!

குரங்கு: (கண்ணைக் கட்டியபடி) யானையே நீ ஒரு சுவர்!

மான்: (கண்ணை மூடியபடி) நீ... ஒரு தூண்!

மயில்: (கண்ணைக் கட்டியபடி) நீ. . . ஒரு முறம்!

யானை: (சிரித்தபடி) பார்த்தீர்களா. . .! நீங்கள் கண்ணை மூடியதால் எனக்குள் எத்தனை வடிவம்!

மேலும் சிறுவர் நாடகத்திற்கான முக்கியக் கூறாக அமைவது கதை கூறல் முறை (Story telling) ஆகும். கதை கூறல் முறை சிறுவர்களின் மொழிவள வளர்ச்சிக்குப் பயன் தருவதாலும், குரல் வளப் பயிற்சிக்குப் பயன்படுவதாலும் இவ்வகை உத்தி முக்கியத் துவம் வாய்ந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. பெரியவர்களுக்கான நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் முன்னரே 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தின் உரையாடல்களை இவ்வகையில் அமைத்துள்ளார். எனினும் சிறுவர்க்கான நாடகங்களில் அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகள், விலங்குகளின் பண்புகள், வரலாறுகள் போன்றவற்றை இதன் வழி விளக்க இயலும். இத்தகைய சிறப்புக் கூறுகளால் சிறுவர் நாடகம் 'வகுப்பறை நாடகம்' (classroom theatre) என்கிற வகையில் கல்வி பயிற்றுவித்தலுக்கான பங்களிப்பினையும் செய்து வருகிறது.

---

26. தினத்தந்தி, சென்னை, 29-10-1967.
27. க. இரவீந்திரன், கிலுகிலுப்பை, ப. 7.

வானொலி, மற்றும் தொலைக்காட்சியும் சிறுவர் நாடகப் படைப்புக்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றன.

பல சிறுவர் நாடகங்கள் தமிழில் நூலாக்கம் பெற்றுள்ளன. சிறுவர் நாடக எழுத்தாளர் பலர் இப்பணியில் ஈடுபட்டு வந்துள்ளனர். திருச்சி பாரதன், த.கோடப்பிள்ளை, ஆலந்தூர் கோ. மோகனரங்கன் போன்றோர் எழுதியுள்ள பள்ளி மாணவருக்கான தனி நாடகங்களும் வெளிவந்துள்ளன. மேலும் சின்னஞ்சிறு மாணவர்களுடைய ஆளுமைத் திறனை நாடகம் மூலம் வளர்ப்பதற்கான நாடகப் பயிற்சிகளும் அளிக்கப்படு கின்றன. இவ்வகையில் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம் மற்றும் தமிழக அரசுக் கலைப் பண்பாட்டுத் துறை போன்றன சிறப்பான பங்களிப்பினைச் செய்து வருகின்றன. இவ்வகையில் 2004ஆம் ஆண்டு, 'பள்ளிச் சிறுவர்க்கான நாடக முனைப்புப் பயிலரங்கம்' ஒன்றினை ஆறு வகுப்பு முதல் ஒன்பதாம் வகுப்பு வரையிலான மாணவ, மாணவியர்க்காகத் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம் நடத்தியது.[28] 30 நாட்கள் நடைபெற்ற இப்பயிற்சியில் 30 பள்ளி மாணவர்கள் முழு நேரப் பயிற்சி மேற்கொண்டனர். இப் பயிலரங்கில் கதை, உரையாடல், நாடக விளையாட்டு, நடிப்புப் பயிற்சி, இயக்கம் உள்ளிட்ட பல்வேறு கூறுகளில் வல்லுநர் பயிற்சி அளிக்கப்பெற்றது. மாணவர்கள் தாங்களே நாடகம் எழுதி, இயக்கி நடித்து மேடையேற்றம் செய்யத்தக்க அளவிலான இப்பயிற்சியின் மூலம் 10 நாடகங்கள் மாணவர்களைக் கொண்டே படைப்பாக்கம் செய்யப் பெற்றதோடு, அந்நாடகங்கள் 'தேசிய சிறுவர் நாடக விழாவாக'ப் பொதுமக்களுக்கும் தனியாகக் காட்சிப்படுத்தப் பெற்றன. க. இரவீந்திரனின் ஏணிப்படி, மாதவ மேகலை, எழு கதிர் போன்ற நாடகங்களும் மாணவர்களால் மேடையேற்றம் செய்யப்பெற்றன.

கால அளவு சார்ந்த ஓரங்க நாடகம்

எந்திரமயமான வாழ்க்கை முறையில் 'காலம்' என்பது இன்று மனிதனால் கட்டுப்படுத்தப்படுகிறது. எனவே காலத்தை அளந்து

28. தென்னகப் பண்பாட்டு மையம், தஞ்சை நடத்திய 'பள்ளிச் சிறுவர்க் கான முனைப்புப் பயிலரங்கத்திற்குத் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக நாடகத் துறையைச் சார்ந்த முனைவர் க. இரவீந்திரன் இயக்குநராகச் செயல்பட்டார். இப்பயிலரங்கில் பேராசிரியர்கள் சே. இராமானுஜம், கு.வே.பாலசுப்பிரமணியம், எஸ்.பி. சீனிவாசன், இரா. இராசு, திரைப்பட நடிகர் ஏ.கே. வீராச்சாமி, பேரா. சாந்தி, ஆத்மநாதன், திரைப்படப் பாடகர் டி.கே.எஸ். கலைவாணன் உள்ளிட்டோர் பயிற்சியளித்தனர்.

கலைகளைப் படைக்கவேண்டிய நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. எத்தனை மாதமானாலும் தொடர்ந்து ஒரே கதையை விடியவிடியப் பார்க்க மக்கள் தயாராக இருந்த காலம் ஒன்றுண்டு! எந்த விதமான பிற பொழுதுபோக்கும் இல்லாததால் காலநேரத்தைப் பற்றிக் கவலை கொள்ளாமல் ஒரே கதையைப் பலநாள் பார்ப்பதும், ஒரே காட்சியை 'ஒன்ஸ்மோர்' (மீண்டும்) கேட்டுப் பார்ப்பதும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வாடிக்கையான நிகழ்வாகவே இருந்து வந்துள்ளது. 'அரிச்சந்திர விலாசம்' என்ற தெருக்கூத்துக் கதை சுமார் ஆறுமாதகாலம் தொடர்ந்து மக்களைச் சலிப்படையச் செய்ததென்பது வரலாறு.

மேனாட்டு நாடக உத்தி முறைகள் நாடகங்கள் காலத்தைச் சுருக்கியமையவேண்டுமென்பதை வலியுறுத்தின. புதிதாக மேனாட்டு நாடகங்களைத் தழுவியும் மொழிபெயர்த்தும் ஆக்கப் பெற்ற தமிழ் நாடகங்கள் கால அளவில் கட்டுப்பாட்டுக்குள் அமைந்தன. எனினும் இன்றைய நிலையிலான கால அளவு மாற்றம் விரைந்து நடத்திடவில்லை. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், தி.க. சண்முகம் நாடகக் குழுவினர் மற்றும் பயின்முறை சார்ந்த பல நாடகக் குழுவினர் மெல்ல மெல்ல இம்மாற்றத்தினை ஏற்படுத்தினர். நாடகப் பாடல்களைக் குறைத்தும், காட்சிகளைக் குறைத்தும், உரையாடல் அளவினைச் சுருக்கியும், கிளைக் கதைகளை நீக்கியும் இக்காலக் குறைப்பு மேற்கொள்ளப் பெற்றது.

இவ்வகையில் சிறு பகுதியை மட்டுமே காட்சியாகக்-கொண்டு வழங்கப்படும் நாடகத்தினை 'ஓரங்க நாடகம்' என்று பெயரிட்டுத் தனியாகக் குறிக்கலாம்.

நாடகத்தின் சிறிய அளவினைக் குறிக்கும் வகையில் இவ்வாறு பெயரிடப்பட்டுள்ளது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு வாக்கில் மேலை நாடுகளில் இவ்வடிவம் செயல்பாட்டுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டது. சிறிய கதைக் கருவைக் குறைந்த பாத்திரப் படைப்புடன் அழுத்தமாகச் சொல்வதற்கு இவ்வகை நாடக அமைப்பு பயன்படும். கால அளவைப் பொறுத்தவரை முப்பது நிமிட நேரத்துக்குள்ளாக இது அமைந்துவரும். பாத்திரம், நடிப்பு, பின்னணி, உணர்ச்சி போன்ற நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுபாடுகளுள் ஒரு சிலவற்றையே இது வெளிப்படுத்தும்.[29] நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினை முழு நாடகத்தோடு ஒப்பிடுகையில் ஓரங்க நாடகம் கொண்டிருக்கும்.

---

29. வை. சச்சிதானந்தன், மேலைக் கலைச்சொல் அகராதி, ப. 133.

சோதனை முயற்சியாக மட்டுமே மேனாடுகளில் இவ்வகை வடிவம் தொடக்கத்தில் மேற்கொள்ளப் பெற்றது. ஐந்து அங்கங்களைக் கொண்ட நாடகங்களைப் பார்க்க மக்களைத் தயார்படுத்தும் நோக்கிலேயே இவ்வகைக் குறுநாடகங்கள் மக்கள் முன் படைத்தளிக்கப்பட்டதாகக் கூறுவர்.[30] தமிழகத்திலும் இவ் வடிவம் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளது. தொடக்கத்தில் 'நாடகத்துள் நாடகம்' என்பதாக முழுநீள நாடகத்தின் உள்ளே நாடகக் கதையோடு தொடர்புபடுத்தி 'ஓரங்கநாடகம்' உட்புகுத்தப் பட்டது. காலம் செல்லச்செல்லப் பல ஓரங்க நாடகங்கள் தமிழகத்தில் தோற்றம் பெற்றுள்ளன.

பள்ளிக்கூட விழாக்கள், வானொலி, தொலைக்காட்சிகளில் ஓரங்க நாடகங்கள் தொடர்ந்து ஆளுமை செலுத்தி வருகின்றன. திருக்குறள், சங்க இலக்கியப் பாடல்காட்சிகள், கண்ணகி வழக்குரை காதை போன்றன இலக்கிய விழாக்களில் நடை பெறும் ஓரங்க நாடகங்களின் குறிப்பிடத்தக்க கதைக்களமாக விளங்கிவருவதைக் காணலாம்.

பேரறிஞர் அண்ணாவின் ஓரங்க நாடகங்கள் 'திராவிட நாடு' இதழில் வெளிவந்து மக்கள் மனத்தைக் கவர்ந்தன. அரசியல், பொருளாதாரம், வரலாறு, சமூக அவலங்கள் போன்றன அவரது ஓரங்க நாடகங்களின் களமாகி நின்றன. பேராசிரியர் அ.ச. ஞான சம்பந்தன் 'தெள்ளாற்று நந்தி' என்ற பெயரில் பத்து ஓரங்க நாடகங்களை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். வானொலிக்காக எழுதப் பட்ட இவரது ஓரங்க நாடகங்களுள், தெள்ளாற்று நந்தி, சாப விமோசனம், கயிலாசநாதர் கோயில், சேரமான் இரும்பொறை, செழியன்துறவு, புனிதவதி போன்றன குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். இதுபோலவே சிதம்பர ரகுநாதன் எழுதி வெளியிட்டுள்ள 'சிலை பேசுகிறது' என்ற ஓரங்க நாடகத் தொகுப்பில் சிலை பேசிற்று, மனமோகினி, பெரிய இடத்துச் சம்பந்தம், அத்தான் வந்தார், பெண்ணாய்ப் பிறந்தார், லட்சியமும் நடைமுறையும், படிப்பினை, பலி, அண்ணனும் தம்பியும் போன்ற நாடகங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. மு. வரதராசனார் கிம்பளம், ஏமாற்றம், பொதுநலம், மனச்சான்று, இளங்கோ, திலகவதியார், வீண்கனவு போன்ற ஓரங்க நாடகங் களை எழுதியுள்ளார். கு.ப. இராஜகோபாலனின் 'அகலிகை', சாமிநாத சர்மாவின் 'உலகம் பலவிதம்', வ.சுப. மாணிக்கம் எழுதியுள்ள மனைவியின் உரிமை, அ.சீனிவாசன் எழுதியுள்ள நிலவு, உதயக்கன்னி, பூர்ணம் விசுவநாதனின் 'சோம்பலே சுகம்' போன்றன இலக்கியம், குடும்பம் பற்றிய செய்திகளைக் கொண்டுள்ள ஓரங்க நாடகங்கள் ஆகும்.

30. A.F. Scott, Current Literary terms, p.200.

திருச்சி பாரதன், புலவர் த. கோடப்பிள்ளை, ஆலந்தூர் கோ. மோகனரங்கம், பி.எசு. இராமையா போன்றோரின் படைப்புக்கள் ஓரங்க நாடகப் படைப்புக்கள் வரிசையில் பங்களிப்பு நல்க வல்லனவாகும். 'குறுகத்தறித்த குறள்' போலச் சிறியதான கருவுடன் அழுத்தமான செய்திகளைக் கொண்டு குறுகியதாக விளங்கும் இவ்வகை நாடகங்களும் வேகத்திலும் விறுவிறுப்பிலும் மக்களைக் கவரும் தன்மை கொண்டனவாகும்.

நாடக முடிவு நிலையிலான வகைமை

ஒரு மேடை நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் அது கொண்டுள்ள முடிவு மிகவும் முக்கியமானதாகக் கருதப்படுகிறது. மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் அம்முடிவு ஒரே முடிவாகவும் அமையலாம். நாளுக்கு நாள் படைப்போரின் எண்ணத்துக்கு ஏற்ப, சற்று மாறுபட்டும் அமையலாம். ஆனால் அத்தகைய முடிவுக்கான காரண காரியங்கள் கதையோட்டத்திலும், நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்பிலும் நிகழ்த்திக் காட்டியாக வேண்டும். பிற இலக்கிய வடிவங்கள் கொண்டுள்ள கதை முடிவு என்பது நிலையானது. அது முன்னரே தெரிந்து கொள்ளத்தக்கது. அதுபோலவே எழுத்து வடிவில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் முடிவு படிப்போர்க்கு நிலையானதாக அமைந்தாலும், படைப்போர்க்கு அதனை மாற்றி நிகழ்த்தும் உரிமை இருக்கிறது. இதுபோன்ற பல நிகழ்வுகள் தமிழ் நாடக மேடையில் நிகழ்ந்திருக்கின்றன.

பொதுவாக இரண்டு வகையான கதை முடிவுகளே நாடக முடிவுகளாக அமையவல்லன. அவை இன்பம் அல்லது மகிழ்ச்சி சார்ந்த முடிவு, துன்பம் அல்லது துயரம் சார்ந்த முடிவு என்பன வாகும். இதனடிப்படையில் இன்பியல் நாடகம், துன்பியல் நாடகம் என இருவகைமைகளில் தமிழ் நாடகம் அமைந்து வரும்.

இன்பியல் நாடகம்

இவ்வகை நாடகம் கதையமைப்பில் எவ்வகைப் போராட் டங்கள், முரண்கள் கொண்டிருந்தாலும் முடிவு இன்பமாக அமையும். பொதுவாகத் தமிழ் மக்கள் இன்பியல் சார்ந்த நிகழ்வு களை அதிகம் விரும்பும் மனநிலை கொண்டவர்கள். எனவே கதை முடிவில் கதைத் தலைவன், தலைவி போன்றோர் துன்பங் களிலிருந்து விடுபட்டு அல்லது அவலங்களிலிருந்து மீண்டு வந்து அல்லது துன்பப்படுத்துவோரை வெற்றிகொண்டு இன்பம் சேர்ப் பதையே எதிர்பார்க்கும் வழக்கம் அவர்களிடம் மேம்பட்டிருந்தது. எனினும் கதையினூடே நடப்பியல் சார்ந்த துன்ப நிகழ்வுகள்

வருவதை மிகவும் விரும்பினார்கள். மேனாட்டு உத்திமுறை தமிழகத்தில் தாக்கம் கொள்வதுவரை இதே நிலை தொடர்ந்தது. எனினும் பல கதைப்பாடல்கள் துன்பச் சுவையுடன் துன்பியல் முடிவுகளையே கொண்டிருந்ததும், அவை தமிழகத்தில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கியதும் இங்கேக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். முத்துப்பட்டன் கதை, நல்லதங்காள் கதை, அரிச்சந்திர மயான காண்டம் போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க துன்பச் சுவைகொண்ட கதைப்பாடல்களாக விளங்கின. என்றாலும் தமிழ் மக்கள் பெரிதும் ஏற்றுக்கொண்ட நாடக வடிவமாக இன்பியல் நாடகங்களே விளங்கின. சற்றே நகைச்சுவை இழையோடி, நடப்பியல் நிகழ்வுகள் கலந்த இன்பியல் நாடகங்கள் தமிழகத்தில் பெருவெற்றி கண்டிருக்கின்றன.

சராசரி மனிதர்கள் என்று ஏற்றுக் கொள்ளப்படுபவரின், நிலைக்குச் சற்று தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளோரையே இன்பியல் படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது என்பர்.[31] இன்பியல் அறிவிற்கும் நிதானிக்கும் திறனுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறது. இரக்க உணர்ச்சியைத் தூண்டுதல் அல்லது எடுத்துக் காட்டுதலும் அதன் பரப்பிற்குள் வராதது என்பதில்லை. வாழ்க்கையை உற்று நோக்கு வதான அனுபவத்தால் கிடைக்கும் பாத்திரங்களே இன்பியல் பாத்திரங்களாகும் என்கிறது மேலைக் கலைச்சொல் அகராதி.[32] இயல்பான கதையமைப்புடன் கண்முன்னே நிகழும் அன்றாடச் செய்திகளை நாடகமாகக் காணும்போது இன்பியல் சுவை மிளிரும். மிக உயர்ந்த தரத்தில் செம்மையாக்கப்பட்ட இன்பியல் நாடகங்களின் கதைக்கருக்கள், வெளிச்செயல்கள் மற்றும் நிகழ்ச்சி களை விடக் கதை மாந்தரின் பண்புகளின் மோதல்களையே பெரிதும் தமது பொருளாகக் காண்கின்றன. எப்படியிருந்த போதிலும் தன்னை உட்படுத்திக் கொள்ளாமல் ஒதுங்கி நின்று, ஆனால் தானும் வாழுகின்ற புறவுலக வாழ்க்கையை உற்று நோக்கிக் கண்டு கொண்ட மனிதன் குறைபாடுகளின் வகைகளினை விளக்கிக் காட்டும், பலவகைச் சம்பவங்களாகிய மணிகளைக் கோக்கும் ஒரு சரடாகவே, இன்பியல் கதைக் கருக்கள் உள்ளன என்னும் கருத்து இன்பியல் நாடகத்தின் இயல்பினை விளக்குகிறது. இன்பியல் நாடகங்களுக்கான எடுத்துக்காட்டுக் களாக அமையவல்லன புஷ்பவல்லி, பேயல்ல பெண்மணியே, மனோகரன், மெய்க்காதல், தாசிப்பெண், உத்தமபத்தினி போன்றனவாகும். தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் உள்ளிட்ட

---

31. வை. சச்சிதானந்தன், மேலைக் கலைச்சொல் அகராதி, ப. 38.
32. மேலது.

தமிழகத்தின் பல நாடகக் குழுவினரும் பல இன்பியல் நாடகங்களைப் படைத்தளித்துள்ளனர்.

துன்பியல் நாடகம்

துன்பமான அல்லது துயரம் மிக்க முடிவினைக் கொண்ட நாடகம் துன்பியல் நாடக வகையைச் சாரும். விறுவிறுப்பாக வேகமான நிகழ்வுகளுடன் முன்னேறி இறப்பு அல்லது பேரழிவு என நாடக முடிவு அமையும். அழுத்தமான காட்சிகளும், மிகச் சிக்கலான கதையமைப்பும், கதை மாந்தரின் முரண்பாடுகளும் துன்பியல் முடிவைநோக்கி நாடகத்தை இட்டுச்செல்ல வல்லனவாகும். இரண்டு வேகமான கூறுகள் மோதும்போது இவ்வகைத் துன்ப முடிவு ஏற்பட ஏதுவாகிறது. மேலை நாடுகளில் துன்பியல் நாடகங்கள் நாடகக் கூறுகள் மிகுந்து மக்களிடையே பெரும் வரவேற்பினைப் பெறுவதுண்டு. எனினும் தமிழ்மக்களின் இயல்பான மென்மையான இரக்க குணமும் துன்பங்களைக் கண்டு மிக்கத் துயர்கொள்ளும் மனநிலையும் மேடையில் இவ்வகை நாடகங்களைப் பெரிதாக வரவேற்பதில்லை. முன்னரே குறிப்பிட்டது போலப் பழைய தொன்மங்களின் சில துன்பியல் நிகழ்வுகள் நாடக மேடையை இன்றும் ஆக்கிரமித்து வருவதுண்டு. அவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கது அரிச்சந்திரன் மயான காண்டம். அதுபோலவே பல நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல்களும் துன்பியல் நிகழ்வுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆனால் மேடை நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை துன்பியல் முடிவு என்பது நாடகத்தினைத் தொடர்ந்து மேடையேற்றம் செய்ய இயலாத நிலைக்குக் கூடத் தள்ளியிருக்கிறது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் துணிச்சலாக இவ்வகையிலான நாடகங்களைப் படைத்தளிக்க முன்வந்தார். 'இரு நண்பர்கள்' என்பது அவர் எழுதிய முதல் துன்பியல் நாடக மாகும். சத்தியவதி என்னும் பாத்திரத்தின் தியாகம் இந்நாடகத்தில் முன்வைக்கப் பெற்றது. கதைத் தலைவனின் தவறுகளும் கணிப்புகளும் எதிர்மறையான விளைவினைத் தருவதால் நாடகம் துன்பமாக முடிகிறது. சத்தியவதிக்காக தமிழ்ப் பார்வை யாளர்கள் துயரப்பட்டார்கள். உண்மையான சகோதரன், கள்வர் தலைவன் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க துன்பியல் நாடகங்களாகும்.

தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் குறிப்பிடத்தக்க துன்பியல் நாடகங்களைப் படைத்துப் புதுமை செய்தார்கள். அவர்களது தேர்ந்த நாடகப் பயிற்சியும், நடிப்பும் ஏற்றுக்கொண்ட வேடத்தின் மூலம் மக்களோடு இணக்கமாகும் திறனும் இவ்வகை

முயற்சியில் வெற்றி ஏற்பட வழியாயிற்று. இவற்றுள் குறிப்பிடத் தக்கது 'அந்தமான் கைதி' நாடகமாகும். கு.சா. கிருட்டிணமூர்த்தி எழுதிய இந்த நாடகம் ஏற்கெனவே பல குழுக்களாலும் நடிக்கப் பெற்றிருந்தாலும், தி.க. சண்முகம் குழுவினர் மேடையேற்றிய போது தான் மகத்தான வெற்றி பெற்றது எனத் தி.க. சண்முகமே குறிப்பிடுவது இவண் நோக்கத்தக்கது.[33] 'அந்தமான் கைதி' நாடகம் தந்த ஊக்கத்தில் அடுத்ததாகவும் 'முள்ளில் ரோஜா' என்னும் துன்பியல் நாடகமே தி.க. சண்முகம் குழுவினரின் நாடகமாகப் பரிணமித்தது. ப. நீலகண்டன் எழுதிய இந்நாடகம் சமூக விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்திய நாடகமுமாகும். எனினும் 'முள்ளில் ரோஜா' நாடகத்தைத் துன்பியலாக முடிக்கலாமா? இன்பியலாக முடிக்கலாமா என்ற கருத்துக்கணிப்பு பார்வை யாளர்களிடையே நடத்தப் பெற்ற நிலை மக்கள் துன்பியலை முழு மனத்துடன் ஏற்கத் தயங்கிய நிலையையே காட்டுகிறது.[34]

'முள்ளில் ரோஜா' நாடகக் கதைப்படி கதாயநாயகி செல்லம் தன் காதலன் இராமநாதனுக்கு உருக்கமான கடிதம் எழுதி அனுப்பி விட்டு ஆற்றில் விழுந்து தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள். அவள் கடிதத்தைப் படித்த இராமநாதன் அலறிக்கொண்டு ஓடுகிறான். ஆற்றுப் பாலத்திலிருந்து செல்லம் குதித்ததும் அவளைத் தொடர்ந்து ஓடிவந்த இராமநாதனும் ஆற்றில் குதிக்கிறான். அடுத்த காட்சியில் கைகோர்த்தபடி இருக்கும் இரு சடலங் களையும் கரையில் எடுத்துப் போட்ட நிலையில் உறவினர்களும் பொதுமக்களும் கண்ணீர்விட்டபடி நிற்கிறார்கள்' என்பதாகக் காட்சியமைக்கப்பட்டிருந்தது. துன்பத்திற்கு மேலும் துன்பம் சேர்ப்பதாக "மலர்ந்த ரோஜா மலரே மடிந்தாயோ" என்ற பாடலும் பின்னணியில் ஒலிக்கச் செய்யப்பட்டது. இவ்வாறு நாடகம் முடிகிறது. இப்படியாக முதல்நாள் 'முள்ளில் ரோஜா' நடைபெற்றது.

மேற்கண்ட முடிவு சரியா? இல்லையா? எனப் பொது மக்களிடம் கருத்துக் கோரப்பட்டது. அதன்படி நூற்றுக்கணக் கான விமரிசனக் கடிதங்கள் வந்தன. காதலர் இருவரும் திருமணம் செய்வதாகவே இன்பியலாக முடித்திருக்க வேண்டுமெனப் பலர் எழுதியிருந்தார்கள். பெரும்பான்மையினரின் கருத்தினை ஏற்று துன்பியலாக முடிந்த 'முள்ளில் ரோஜா' நாடகத்தினை இன்பிய லிலேயே முடிப்பதாக விளம்பரம் செய்யப்பெற்றது. இதனைத் தொடர்ந்து ஆற்றிலே விழப்போகும் செல்வத்தை இராமநாதன்

---

33. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 497.
34. மேலது, ப. 502.

காப்பாற்றுவதாகவும், அடுத்த காட்சியில் காதலர் இருவருக்கும் திருமணம் நடைபெறுவதாகவும் காட்சி அமைக்கப்பெற்று நாடகம் இன்பியலாக முடிக்கப் பெற்றது. ஆனால் இதையும் மக்கள் ஏற்க மறுத்தனர். ஏற்கெனவே இன்பியலில் முடிக்க வற்புறுத்திய பார்வையாளரில் பலரும் மீண்டும் நாடகத்தைத் துன்பியலில் முடிப்பதே சரியாக இருக்குமெனக் கருத்துத் தெரிவிக்கலாயினர். எனவே மீண்டும் தொடர்ந்து 'முள்ளில் ரோஜா' நாடகம் துன்பியலிலேயே முடிவதாக நடத்தப் பெற்றது. சமூகச் சீர்திருத்தத்தை ஏற்க வேண்டுமானால் - அதற்காக நடைபெறும் நாடகங்கள் துன்பியலாக அமையலாமென்பதைத் தி.க. சண்முகம்[35] தமது கருத்தாகக் கொண்டிருந்தமை முக்கியத் துவம் வாய்ந்ததாகும்.

துன்பியல் நாடகங்களில் வலுவான செய்திகளைச் சொல்லி முடிவு அவற்றை நியாயப்படுத்துவதாக அமையுமாயின் தமிழ் மக்கள் அதனை ஏற்கத் தயாரானவர்களென்பதை அறியமுடிகிறது. ஸ்ரீமங்கள பால கானசபாவின் மூலம் டி.பி. பொன்னுசாமிப் பிள்ளை படைத்தளித்த இழந்த காதல், விமலா அல்லது விதவையின் கண்ணீர் ஆகிய இரண்டு நாடகங்களும் துன்பியல் நாடகம் என்ற நிலையில் பெருவெற்றி பெற்ற நாடகங்களாகும். சிவாஜிகணேசன் தொடக்கக்கால நாடக வாழ்வில் நடித்துச் சிறந்த இந்த நாடகங்கள் தொடர்ந்து என்.எஸ். கிருட்டிணன் தயாரிப்பிலும் பிரபலமடைந்தன. இழந்த காதல் நாடகம் பின்னர்த் திரைப்படமாகவும் வெளிவந்தது.

தமிழகத்தில் பல நாடகக் குழுக்களும் தொடர்ந்து தங்கள் நடிப்புத் திறனை வெளிப்படுத்த ஏற்றதாக அமைந்ததால் துன்பியல். சுவை சார்ந்த நாடகங்களைப் படைத்தளிக்கத் தொடங்கினார்.

சுவை நிலையிலான வகைமை

நகைச்சுவை உணர்வினை வெளிப்படுத்துவதாய்ப் பார்ப்போரை மகிழ வைப்பதோடு சிந்தனையைத் தூண்டவும் வல்ல நாடகங்கள் இவை.

எள்ளல் நாடகம்

நகைச்சுவையுணர்விற்காகவே சற்றுத் தரம் இறங்கிய நிலை யிலான வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டு வலிந்து கொணரப்படும்

35. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, பக். 502-503.

36. Dryden, A Century of English Farce, p. 14.

உடலை வளைத்துக் கோமாளித்தனம் செய்வதும், பண்பற்ற நகைச்சுவை, எள்ளி நகையாடும் கட்டங்கள் மூலம் சிரிப்பூட்டு வதுமாகிய பண்புள்ள கீழ்த்தரமான இன்பியல் நாடகத்தினை இச்சொல் குறிக்கும்.[37] கதையமைப்பின் நிகழ்வுகளைப் பற்றியோ பாத்திரப் படைப்பின் நுணுக்கத்தைப் பற்றியோ இவ்வகை நாடகங்கள் கவனம் செலுத்தவில்லை.

தமிழ் நாடக மேடையில் இவ்வகையிலான பல நாடகங்கள் மேடையேற்றம் கண்டுள்ளன. சம்பந்த முதலியாரின் வைகுந்த வாத்தியார், சங்கீதப் பைத்தியம், ஸ்திரீ ராஜ்ஜியம் போன்றன இவ் வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். சாவியின் 'வாஷிங்டனில் திருமணம்' இவ்வகைத்தான நாடகமே. ஆங்கில நாடகத்தைத் தழுவி சுவாமிநாதன் எழுதிய 'கட்டை வண்டி'யும் இவ்வகையில் அமைந்ததேயாகும்.

அங்கத நாடகம்

புன்முறுவல் பூக்கச் செய்யும் நகைப்பினை வெளிப்படுத்து வதோடு, மனிதத் தவறுகளை உள்ளவாறே வெளிப்படுத்துவது இவ்வகை நாடகத்தின் இயல்பாகும். மேலும் மனிதத் தவறு களையும் சமூக அவலங்களையும் நகைச்சுவை உணர்வுடன் வெளிக் கொணர்வதோடு உரியவர் திருந்திட வழிசெய்யும் ஊடகமாகவும் இவ்வகை நாடகம் விளங்குகிறது. ஆழ்ந்த கூர்ந்து நோக்கலின் அடிப்படையில் இவ்வகை நாடகம் அமைவதால் இது கற்றவர்களிடையே வரவேற்பினைப் பெறுவதாக உள்ளது. நகைப்பு மூட்டும் இலக்கியச் சொல்லாடல் என்பது இவ்வகை நாடகத்திற்கான மிக முக்கியக் கூறாகும்.

நடைமுறை வாழ்வின் அவலங்களை மனித சிந்தனைக்குட் படுத்திச் சிரிக்க வைப்பதை அங்கத நாடகங்கள் முக்கியமாகக் கொண்டிருக்கவேண்டும். வாழ்வின் மிக முக்கியமான கூறுகள் குறித்துப் பார்வையாளரிடம் கொண்டு சேர்க்கும் பணியையும் இவ்வகை நாடக ஆசிரியர் மேற்கொண்டாக வேண்டும். சம்பந்த முதலியாரின் 'சபாபதி' நாடக வரிசை இதற்கான சரியான எடுத்துக்காட்டாகும். 'சோ'வின் 'சம்பவாமி யுகே யுகே', 'யாருக்கும் வெட்கமில்லை', 'மனம் ஒரு குரங்கு' போன்றனவும் இவ்வகைத்தான நாடகங்களே எனலாம்.

'மனம் ஒரு குரங்கு' சோவின் ஆரம்பக்கால நாடகங்களில் ஒன்று. இதில் அரசியல் வாடையைவிடச் சமுதாய வாடையே

37. வை. சச்சிதானந்தன், மேலைக் கலைச்சொல் அகராதி, ப. 89

அதிகம் வீசுகின்றது. சமுதாயத்தில் போலி மரியாதையும், மதிப்பும் தேடும் சில போலிகளுக்குப் புத்தி புகட்டும் கருத்துக்களை இங்கு ஆசிரியர் சுட்ட முனைந்துள்ளார். நாட்டுப்புற மருதாயி, கோபி என்பவனின் முயற்சியால் நடிகையாக மாறி மல்லிகாதேவி எனப் பெயர் மாற்றம் செய்யப்படுகிறாள். மருதாயி முருகேசனின் முறைப்பெண். மருதாயி, மல்லிகா தேவியானதும் அவளது சூழல் மாறிப் போனது கண்டு முருகேசன் ஒதுங்கிக் கொள்கிறான்.

> **'நம்ம ரெண்டு பேரும் சேரமுடியாத அளவு பிரிஞ்சிட்டோம். உன் வாழ்க்கை எங்கே? என் வாழ்க்கை எங்கே? நான் கிராமம் கிராமமா காலாலே போறவன். நீ வீட்டுக்கு வீடு கார்ல போறவ...' – இது முருகேசன் கூற்று**
>
> (மனம் ஒரு குரங்கு, ப. 101)

முழுக்க வாழ்க்கையில் நடைபெறும் பல்வேறு நடப்பியல் நிகழ்ச்சிகளைச் சாடியிருக்கிறார் ஆசிரியர். நடைமுறையில் ஆங்கிலம் தெரியாதவர் கூட ஆங்கிலம் பேசினால் மதிப்பு உயர்ந்துவிடும் என்று கருதும் உலகம் இது.

> **இங்கிலிஷ் ஒழுங்காப் பேசாட்டி எப்படி பெரிய வீட்டுப்பெண் ஆகிறதாம்..!**
>
> (மனம் ஒரு குரங்கு, ப. 37)

உரையாடல்கள் சுருக்கமாக, ஆனால் பெரும்பான்மை ஆங்கிலக் கலப்புடன் இடம்பெற்று வருகின்றன.

'மனம் ஒரு குரங்கு' கீழ்க்காணுமாறு அமையும்.

வகை (Genre)	நோக்கம் (Object)	முறை (Method)	வலியுறுத்தும் முறை (Tone)
அங்கதம் (Satire)	போலி நாகரீக வாழ்க்கையைச் சித்திரித்தல்	வாழ்க்கை, கல்வித்துறை, மருத்துவத்துறை அரசியல்துறை - அனைத்தும் எள்ளலுக்குள் ளாகின்றன	அழுத்தமான தாக்குதலுடன் அமைந்துள்ளது. (எ-டு) எதைச் சொன்னாலும் சிரிக்க வேண்டியது. ஒரு Modern girl பல் இளிச்சாப் போதும். இந்த சொசைட்டிலே இருக்கிற அத்தனை gentle manம் பல்லை இளிப்பாங்க (ப. 38)

கிண்டல் நாடகம்

அங்கத நாடக வகையையொட்டி அமையும் நாடக வகை இது. எனினும் கூர்ந்த உரையாடல் திறன் இதில் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. ஒரு பொருளை அல்லது ஒரு அமைப்புக் கூறினை கிண்டல் செய்யும் வண்ணம் அமைவதால் இது கிண்டல் நாடகம் எனப்படுகிறது.

நகைப்பினை வரவழைக்கும் உரையாடலும், கோமாளித் தனமான மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பும் இவ்வகை நாடகத்தின் தனிச் சிறப்பாகும். இதனை நாடக நையாண்டி எனவும் குறிப்பிட லாம். நடிகர்கள் செய்யும் கோமாளித்தனமான சேட்டைகள் ஏற்படுத்தும் நகைப்புத்தன்மை இவ்வகை நாடகத்தில் மிகையாக அமைந்து நிற்கும். நாடகத்தின் பெயரே நகைப்புக்குரியதாக அமையும். 'அரிச்சந்திரன்' கதையைச் 'சந்திரகிரி' எனச் சம்பந்த முதலியார் மாற்றி நாடகம் செய்ததும் இவ்வகையிலே அமைந்த தாகும். அரிச்சந்திரன் உண்மையைத்தவிர எதுவுமே பேசாதவன் என்ற நிலையில்இருக்க சந்திரகிரியோ உண்மையே பேசாதவனாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான். இவ்வகை நாடகங்கள் மக்களுக்கான செய்திகளை முக்கியமாகக் கொள்ளாமல் மக்களை மகிழ்ச்சிப் படுத்துவதையே முக்கியக் குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளன.

எம்.ஆர். இராதாவின் 'கீமாயணம்' நாடகம் இராமாயணக் கதையை மாற்றிப் பேசுவதாக அமைந்துள்ளது. அதுபோலவே என்.எஸ். கிருஷ்ணன் நந்தனாரை மாற்றிக் 'கிந்தனார்' நாடகத்தினைப் படைத்துள்ள விதத்தையும் குறிப்பிடலாம்.

கதையமைப்பு நிலையிலான நாடக வகைமை

தமிழ்நாடகம் தொடக்கக் காலத்தில் மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான புராணக் கதைகளையும் (தொன்மக் கதைகளையும்), நாட்டுப்புற வீரவரலாற்று நாயகர்களின் கதைகளையுமே கதை மூலங்களாகக் கொண்டு விளங்கிற்று. காலம் செல்லச் செல்ல அன்றாட நிகழ்வுகளும், மக்கள் பிரச்சினைகளுமே நாடகக் கதை மூலங்களாயின. அவையே சமூக நாடகங்கள் என அறியப்படு கின்றன. தேச விடுதலை இயக்கம் நாட்டு வரலாறு, தலைவர் வரலாறு, போன்ற வரலாறுகளைக் கதைமூலங்களாக்கி நின்றது. இவ்வகையில் கதையமைப்பின் அடிப்படையில் தமிழ் நாடகங் களைத் தொன்ம நாடகங்கள், சமூக நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்கள் எனப் பொதுவாக வகைமைப்படுத்தலாம்.

தொன்ம நாடகம் (புராண நாடகம்)

காலங்காலமாகத் தமிழகத்தில் அறியப்படுகிற தொன்மக் கதைகளே இவ்வகையில் நாடகமாகின்றன. மக்களுக்குத் தெரிந்த கதைகளை நாடக வடிவில் கொண்டு சென்று புரிய வைப்பது எளிதான உத்தியாக இருப்பதால் தொடக்க நாடகங்கள் பெரும் பாலும் இவ்வகையில் அமையலாயின. தெருக்கூத்தினைத் தொடர்ந்து தமிழகத்தில் நடைபெற்ற நாடக மறுமலர்ச்சி நாட்களில் கூடத் தொன்ம நாடகங்களே தொடக்கத்தில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்றவையாக விளங்கின. தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் கூட சீமந்தினி, சதி அநுசூயா, வள்ளி திருமணம் போன்ற தொன்மக் கதைகளையே நாடகமாக்கிக் காட்டினார்.

பொதுவாகப் பாலர் சபைமுறை நாடகக் குழுக்களிலும் பிற தொழில்முறை சார்ந்த நாடகக் குழுக்களிலும் பெரும்பாலும் தொன்ம நாடகங்களே படைத்தளிக்கப்பட்டன. தொன்ம நாடகங்கள் வளமான காட்சியமைப்புக்கும், பளபளப்பான ஆடை அணிகளுக்கும், வண்ணக் காட்சி மாறுதலுக்கும் ஏதுவான களமாக அமைவதால் இவ்வகை நாடகங்கள் படைத் தளிக்கப் பெறலாயின. மேலும் குழுக்களில் நிரந்தரமாக இடம் பெற்றிருந்த அதிக அளவிலான கலைஞர்களுக்கும் மேடையில் வாய்ப்பளிப்பதற்கேற்பத் தொன்ம நாடகக் கதைகள் பெருமளவு நாடகப் பாத்திரங்களைக் கொண்டு விளங்கியதால் அவ்வகை நாடகங்களை மேடையேற்றுவது குழுக்களுக்கு எளிதாகவும் வசதியாகவும் இருந்தன.

தொன்ம நாடகங்கள் வழித் தமிழின் பெருமை, மொழி மாண்பு, பெண்ணின் பெருமை, கற்பின் வலிமை, நல்லொழுக்கம் போன்றன மக்களுக்கான செய்திகளாக வைக்கப் பெற்றன.

கிருஷ்ணலீலா, சிவலீலா, கந்தலீலா, திருவிளையாடற் புராணம், அரிச்சந்திரா, சம்பூர்ண ராமாயணம், கோவலன், மயில் ராவணன் போன்றன இவ்வகையிலான குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும்.

மரபு ரீதியிலான நாடக வளர்ச்சியில் மக்களின் சமயம் மற்றும் கடவுள் நம்பிக்கை சார்ந்த களங்கள் நாடகப் படைப் பாகும் நிலை இயல்பானதேயாகும். மேலை நாடுகளில் கிறித்தவ பைபிள் கதைகள், பத்துக் கட்டளை நிகழ்வுகள் போன்றவை தொடர் நாடகங்களாகக் காலங்காலமாக நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. வட இந்தியாவில் கண்ணனின் வினோத

விளையாட்டுக்களை நாடகமாக நடத்தும் வழக்கம் நெடுங் காலமாகத் தொடர்ந்து வருவதைக் காணமுடிகிறது. தாங்கள் விரும்பிய கடவுளரை மேடையில் பார்ப்பதில் மக்கள் பரவசமடைந்தனர். நாடகப் படைப்பாளிகளும் இதனைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாயினர். மெலட்டூர் 'பாகவதமேளா', நார்த்தேவன் குடிகாடு 'பிரகலாதா' நாடகம் போன்றன காலங்காலமாகத் தமிழகத்தில் நடத்தப் பெறும் தொன்ம நாடக வடிவங்களாகும். இவ்வகை நாடகப் படைப்பாக்கத்தின் போது கலைஞர்கள் நோன்பிருந்து மேடையேற்றம் செய்வதை இயல்பாகக் கொண்டுள்ளனர்.

நாட்டுப்புறங்களில் நடைபெறும் அரவான் களப்பலி, அர்ச்சுனன் தபசு போன்றவையும் இவ்வகையில் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும். இத்தகைய நிகழ்வுகளில் மனம் ஒன்றிப்போன மக்கள் மேடையிலும் கடவுளர் கதைகளைக் காண்பதில் நாட்டம் மிகக் கொள்ளலாயினர். எனினும் மேடை நாடகப் படைப்பாளிகள் வெறும் தொன்மக்கதைகளை மட்டும் சொல்லிக் கொள்ளாமல் மக்களுக்குத் தேவையான செய்திகளையும் சொல்லிக் கொண்டனர். தேச விடுதலைக் காலத்தில் தொன்ம நாடகப் பாத்திரங்கள் வெள்ளையர் எதிர்ப்புப் பிரச்சாரத்தைக் கூட மேற்கொண்ட செய்தி நாடக வகைமை எப்படியிருப்பினும் நாடகத்தின் நோக்கம் மக்களுக்கான நல்ல செய்தி சொல்வதாகவே இருக்க வேண்டுமென்பதைத் தெளிவுபடுத்தியது.

சமூக நாடகம்

சமுதாயப் பிரச்சினைகளைச் சொல்லிப் பெரும்பாலும் அவற்றுக்கான தீர்வுகளையும் சொல்லும்விதமாக அமையும் நாடகங்கள் இவ்வகைப்படும். தமிழில் பார்வையாளருக்கென மேடையேற்றம் செய்யப்பட்டவற்றுள் பெரும்பான்மையானவை சமூக நாடகங்கள் எனலாம். இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற் பகுதியில் இவ்வகை நாடகங்களின் வீச்சு அதிகமாக இருந்தாலும் 1937இல் மேடையேற்றம் செய்யப்பட்ட 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகம் மிகச் சிறந்த சமூகச் சீர்திருத்த நாடகம் என அறியப்படு கிறது. வங்காளத்தில் மொழிபெயர்க்கப் பெற்ற 'அன்னபூர்ணா மந்திர்' என்னும் இந்தி மொழிக் கதையினை மலையாளத்தில் 'அன்னபூர்ணா மந்திரம்' என நாவலாகப் படைத்திருந்தார்கள். இந்தக் கதையே டி.கே. முத்துசாமியால் தமிழில் 'குமாஸ்தாவின் பெண்' என நாடகமாக்கப்பெற்றது. என்றாலும் மூலக் கதை ஆசிரியருக்குத் தெரியாமல் திருட்டுத்தனமாக நாடகமாக்கி நடிப்பதை ஒரு போதும் விரும்பாத - மூலக்கதை ஆசிரியரின்

உரிய அனுமதியில்லாமல் எந்த நாடகத்தையும் மேடையேற்றம் செய்யாத - தி.க. சண்முகம் குழுவினர் அதன் மூல ஆசிரியரான நிருபமாதேவி என்பாரைத் தேடிப்பிடித்து உரிய தொகை கொடுத்து உரிமம் பெற்றுப் பின்பே நாடகமாக்கியிருந்தார்கள். 'நாடக நுணுக்கங்களை நன்கறிந்த புலவர்கள் பலர் இத்தகைய ஒரு அற்புதமான நாடகம் தமிழ் நாடக உலகில் இதுவரை நடைபெற்றதில்லையென்று புகழ்ந்தார்கள்.'[38]

தொன்ம நாடகங்களையே அதிகமாகப் பார்த்துப் பழக்கப் பட்ட தமிழக மண்ணும் மக்களும் ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க வகையில் சமூக நாடகங்களைச் சிறப்பாக அறிமுகம் செய்ய வேண்டுமென்பதில் தமிழ் நாடக வல்லுநர்கள் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சியையே மேற்சொன்ன 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடக மாக்கம் எடுத்துக்காட்டுகிறது.

சமூக நாடகங்களின் அறிமுகத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தக்கதாக இருந்தது. 1910இல் மேடையேற்றம் செய்யப்பட்ட 'பூவிலங்குகள்' இவ்வகையில் சிறப்பு வாய்ந்தது எனலாம். நோய்வாய்ப்பட்ட ஒரு பெண்ணை விட்டு விலகிச் செல்லும் கணவன் இன்னொரு பெண்ணை நாடிச் செல்வதும் கணவன் புதிய உறவை வெறுத்து மறுபடியும் தன் மனைவியோடு சேர்வதாக நடைமுறை வாழ்வினை நாடகமாக்கி யிருந்தார் சம்பந்த முதலியார்.

தொடர்ந்து பல சமூக நாடகங்கள் தமிழ் நாடக மேடையை அணிசெய்யத் தொடங்கின. சமூகச் சீர்திருத்தம், அரசியல் விழிப்புணர்வு, கருத்துப் பிரச்சாரம் போன்றன சமூக நாடகங் களுக்கான களங்களாயின. அந்தமான் கைதி, உயிரோவியம், மனிதன், புயல், ரத்தபாசம், மனைவி, கள்வனின் காதலி, தமிழ்ச் செல்வம், இன்ஸ்பெக்டர், எது வாழ்வு, வாழ்வில் இன்பம், சித்தர் மகள், பாசத்தின் பரிசு போன்ற பல சமுதாய நாடகங்களைத் தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் படைத்தளித்து வெற்றி கண்டனர். பேரறிஞர் அண்ணாவின் ஓர் இரவு, சந்திரோதயம், வேலைக்காரி, நல்ல தம்பி, காதல்ஜோதி, பாவையின் பயணம், எதையும் தாங்கும் இதயம், நீதிதேவன் மயக்கம் போன்ற நாடகங்கள் சமூக விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்திய நாடகங்களாகும்.

சமூக நாடகங்களைப் பொறுத்த வரை ஏற்கெனவே மக்களுக்குச் சற்றும் அறிமுகமாகாத நிகழ்வுகளைக் கொண்டே பெரும்பாலும் ஆக்கப்படுகின்றன. இங்கே நாடக ஆசிரியர் தமது

38. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, பக். 330-331.

கற்பனையில் கதை, களம், கரு, பாத்திரங்கள், உரையாடல், முடிவு என அனைத்தையும் வடிவமைக்கும் பொறுப்புக்குரியவராகிறார். தாம் வாழும் உலகம், தன்னைச் சுற்றியுள்ள சமுதாயம், அன்றாட நிகழ்வுகள் என நாடகாசிரியர் கண்டு, கேட்டு, உணர்ந்தவை மற்றும் மக்களிடையே தாம் சொல்ல நினைக்கும் கருத்துகள் போன்றனவே முக்கியமானவையாக அமையும்.

இவ்வகையில் பேரறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் மு. கருணாநிதி போன்றோர் தமிழ் நாடகமேடையைத் தங்களுக்கான வலுவான சமூக விழிப்புணர்வு மற்றும் அரசியல் விழிப்புணர்வுப் பிரச்சாரத்துக்கான கருவியாகக் கொண்டார்கள். பேரறிஞர் அண்ணா தமது 'ஓர் இரவு' நாடகம் மூலம் மது, விபச்சாரம் போன்ற குடி கெடுக்கும் இரு பிரச்சினைகளை முன் வைத்து அவைகளைக் கடுமையாகச் சாடுகிறார். சமூக அவலங்களைத் தோலுரித்துக் காட்டுகிறார். காலத்துக்கேற்ப, சமுதாயம் மாற்றம் பெறவேண்டுமென்பதை மிகக் கவனமாக வலியுறுத்திச் செல்வார். இதுபோலவே இன்னும் பல நாடகங்கள் அண்ணாவின் கைவண்ணத்தில் வெளிப்பட்டன. கலைஞர் மு. கருணாநிதி தமது நாடகமான 'நச்சுக்கோப்பை'யின் வழி மகளிருக்கான திருமண உரிமை குறித்த பார்வையை முன்வைத்துச் செல்கிறார். இந்நாடகத் தலைவன் பழனியப்பன் மிகவும் போராட்ட குணம் மிக்கவனாகப் படைக்கப்பட்டு மகளிர் தம் மனத்துக்கேற்றபடி திருமணம் செய்யும் உரிமைக்குரியவர்கள் என்பதை நிலை நாட்டப் பாடுபடுபவனாகக் காட்டப்படுகிறான். குறிப்பிடத்தக்க பல சமூக நாடகங்களைக் கலைஞர் மு. கருணாநிதி தமிழ் நாடக உலகுக்குக் கொடையாகத் தந்துள்ளார்.

நாடக அமைப்பியல் கூறுகளான தொடக்கம், முரண், உச்சம், இறக்கம், முடிவு போன்றவற்றைக் கொண்டு விளங்கத் தக்க நாடகங்கள் சமூக நாடகங்களே எனலாம். தொன்ம நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கதை விளக்கக் காட்சிகளாகவும், வரலாற்று நாடகங்கள் பெரும்பாலும் வரலாறுகளின் சித்திரிப்புகளாகவும் மட்டுமே அமைந்து நிற்கும். ஆனால் சமூக நாடகக் கதை, போராட்டம் நிறைந்த நிகழ்கால வாழ்வின் அடிப்படையில் அமைந்துவருவதால் நாடகக் காட்சிகளும் அவ்வாறே அமைந்து வரும். சிக்கல் நிறைந்த வாழ்க்கையின் முரண்பாடுகள், மோதல்கள், முடிவுகள் எனக் காட்சிகள் நகரும். மக்கள் மேடையில் தங்கள் கண்ணெதிரே தங்களுக்கான, தங்களைச் சுற்றியுள்ளோருக்கான பிரச்சினைகளைக் கண்ணுறுவதோடு அவற்றிற்கான தீர்வுக்காகவும் எதிர்பார்ப்புடன் காத்திருப்பர்.

அதனை நிறைவேற்ற வேண்டிய பெரும்பொறுப்பு சமூக நாடகங்களுக்கும், அதனை நடிக்கும் கலைஞர்களுக்கும், படைக்கும் நாடக ஆசிரியருக்கும் உண்டு.

நாள்தோறும் சமூக நாடகங்கள் புதிய புதிய நிகழ்வுகளோடு மேடையில் வலம் வந்து எங்கோ ஒரு இடத்தில் மக்களுக்கான செய்திகளை முன்வைத்துக் கொண்டிருக்கும். நகரத்தில், கிராமத்தில், கோயில் விழாக்களில் எனச் சமூக நாடக வெளிப்பாடு நடந்து கொண்டிருக்கும். இத்தகைய மாற்றத்திற்காகப் பலர் உழைத்துள்ளனர். படித்தோரும், நாடகத்துறையில் ஆர்வம் கொண்ட கலைஞர்களும், பேராசிரியர்களும் என அனைத்துத் தரப்பினரும் சமூக நாடங்களைப் படைப்பதில் ஆர்வம் காட்டியுள்ளனர். ஆறு. அழகப்பன் எழுதிய 'முத்துச்சிப்பி', வ.சுப. மாணிக்கம் எழுதிய 'நெல்லிக்கனி' மற்றும் 'உப்பங்கழி', ப. நீலகண்டன் எழுதிய 'மணமகள் வந்தாள்', வ. ஆசீர்வாதம் எழுதிய 'சீதனப்போர்', கலியாணராமன் எழுதிய 'இன்பத்துள் இன்பம்' க. இரவீந்திரன் எழுதிய 'வைக்கோல் கன்றுகள்', ஆண்டி எழுதிய 'மாற்று சாபம்', நா. காமராசன் எழுதிய 'சராசரிகள்' போன்றன குறிப்பிடத்தக்க சமூக நாடகங்களாக உள்ளன.

வரலாற்று நாடகம்

நாடகம் எனப்படுவது நாட்டின் மீது மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டு வளரும் கலையாக இருப்பதால் நாட்டு வரலாறும், மக்கள் வரலாறும் அக்கலை வடிவத்துள் இடம்பெற்றமைவது இயற்கையான நிகழ்வேயாகும். தொன்ம நாடகங்களையொத்த பண்பு நலன்களைக் கொண்டே வரலாற்று நாடகங்களும் அமைந்து வரும். அண்மைக் கால வரலாறுகள், சேய்மை வரலாறுகள், வீர வரலாறுகள், நாட்டு வரலாறு, தனிமனிதர் வரலாறு, நாட்டுத்தலைவர் வரலாறு எனப் பல்வகைக் கூறுகள் இவ்வகை நாடகங்களுக்கான களங்களாக அமையும்.

சோழர் காலத்தில் மன்னர் வரலாற்று நாடகங்கள் பல நடத்தப்பட்ட நிலையால் கல்வெட்டுச் செய்திகள் மூலம் அவை நாட்டு வரலாற்றுக்கான வரலாறாகவும், ஆட்சியாளர், மக்கள், கலைஞர் நிலை குறித்த வரலாறாகவும் அமைந்து நல்லதொரு ஆவணமாகப் பயன்பட்டு நிற்கின்றன. மனித வாழ்வியலின் முக்கியமான நிகழ்வுகள் வரலாற்றில் பதிவு செய்யப்படுகின்றன. எனவே ஒரு வரலாற்று நாடகம் பழமையின் வளமையை நிகழ்காலத்திற்கு உணர்த்துவதாக அமைய வேண்டும்.[39]

---

39. A.N. Perumal, Tamil Drama - Origin and Development, p. 189/

வரலாற்று நிகழ்வுகளை நாடகமாகப் படைக்கும்போது நாடகாசிரியர் வரலாற்று உண்மைகளையும், காலக்கட்ட நிகழ்வு களையும் சிதையாமல் வெளிப்படுத்தவேண்டும். ஆனால் நாடகாசிரியர் நாடகத்திற்கான நடப்பியல் செய்தியைத் தமக்கே யுரிய உத்திகளின் மூலமும் இவ்வகை நாடகங்கள் மூலமாகவும் வெளிப்படுத்தும் உரிமை பெற்றவரே ஆவார்.

தமிழில் பல வரலாற்று நாடகங்கள் மேடையேற்றம் கண்டுள்ளன. பல நூலாக்கமும் பெற்று வரலாற்று நாடக இலக்கியமாக வெளிவந்துள்ளன. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'புத்த அவதாரம்' குறிப்பிடத்தக்க வரலாற்று நாடகமாகும். விசுவநாதம், மறைந்த மாநகர், இராசா தேசிங்கு, வேங்கைகளின் வேந்தன் போன்றன கவிதை வடிவிலான வரலாற்று நாடகங்களாகும்.

தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களும் வரலாற்று நாடகங் களுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்து வந்தன. தொன்ம நாடகங்களைப் போன்றே வரலாற்று நாடகங்களும் இலக்கிய உரைநடை, வளமான காட்சியமைப்பு, உயர்ந்த ஆடை அணிகலன், சிறப்பான ஒப்பனை எனப் பார்ப்போர் வியக்கும் வண்ணம் படைத்தளிக்கப் பெற்றன. தொன்ம நாடகங்களைப் போன்றே பல கலைஞர்களுக்கும் பங்கேற்கும் வாய்ப்பு கிடைப்பதாலும், தொன்ம நாடகத்திற்கும், வரலாற்று நாடகத் துக்குமான உடை மற்றும் காட்சியமைப்புக்கள் பொதுமைப் படுத்தத்தக்கனவாக இருப்பதாலும் வரலாற்று நாடகங்கள் சிறப்பாக மேடையேற்றம் செய்யப்பட்டன.

தி.க. சண்முகம் குழுவினர் தொடக்கக் காலத்தில் ரத்னாவளி, குலேபகாவலி, ராஜா பர்த்ருஹரி, அவ்வையார், காளமேகம், பில்ஹணன், வீரசிவாஜி, இமயத்தில் நாம், முதல் முழக்கம் போன்ற வரலாற்று நாடகங்களை மேடையேற்றினர். தொடர்ந்து பெரும்பொருட்செலவிலான அரங்க அமைப்புக்களுடன் இராஜ ராஜசோழன், சிவகாமியின் சபதம், தேசபக்தர் சிதம்பரனார், அமைச்சர் மதுரகவி, உயிர்ப்பலி போன்ற உண்மை வரலாற்று நிகழ்வு களின் அடிப்படையிலான நாடகங்களைப் படைத்தளித்தனர்.

ஆ.எஸ். மனோகர் வரலாற்று நாடகங்களை மேடையேற்று வதில் அர்ப்பணிப்பு மனப்பான்மையுடன் செயல்பட்டுப் பெருமை சேர்த்துள்ளார். 'நேஷனல்' தியேட்டர்ஸ் என்ற நாடகக் குழுவின்மூலம் பெரும்பொருட்செலவில் வளமான காட்சியமைப்புக் களுடன் வரலாற்று நாடகம் படைப்பதில் கன்னையாவைப்

பின்பற்றியுள்ளார். பல நாடகக் கலைஞர்களுக்கு மாத ஊதியம் வழங்கி, திரைப்படத்தில் தாம் ஈட்டிய பொருளையெல்லாம் நாடக மேடைக்குச் செலவழித்து நன்றி காட்டியவர். இவரது 'இலங்கேசுவரன்' நாடகம் வரலாற்றில் மாறுபட்ட கதையைப் பின்னி வெற்றி பெற்ற நாடகமாகும். நாடக மேடையமைப்பில் புதுமை புகுத்தி, நாடகமா, திரைப்படமா என எண்ணும் விதமாகப் படைத்துப் பார்வையாளரை வியப்பிலாழ்த்தினார். 'சாணக்கிய சபதம்', 'திருநாவுக்கரசர்' போன்றன இவரது பிற குறிப்பிடத்தக்க வரலாற்று நாடகங்களாகும்.

எம்.வி. உடையப்பா, ஹெரான் இராமசாமி போன்றோர் வரலாற்றுப் பாத்திரங்களில் நடித்துப் புகழ் சேர்த்தவர்களாக விளங்கினர். வரலாற்று நாடக வேடங்களுக்கேற்ற 'தோற்றப் பொலிவு' மற்றும் 'குரல் வளம்' அன்றைய நடிகர்களுக்கு இருந்ததால் வரலாற்று நாடகம் தமிழ்நாடக மேடையை அலங்கரித்துக் கொண்டிருந்தது.

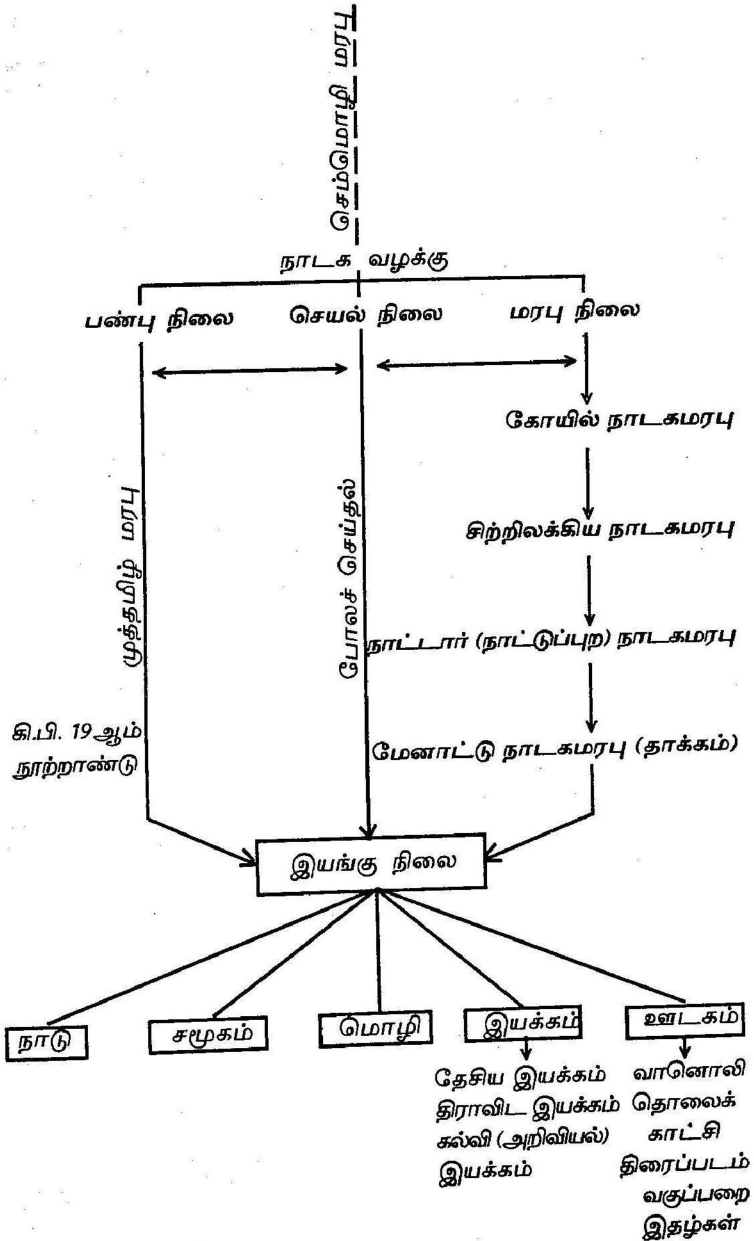
இவ்வகையில், மேடைநிலையிலும், இலக்கிய நிலையிலும் தமிழ் நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகளையும் மேம்படுத்தித் தமிழ் நாடகக் கலையை வளம்காணச் செய்வதற்காகத் தமிழர்தம் அறிவு, ஆற்றல், புலமை, ஈடுபாடு மற்றும் அர்ப்பணிப்புத் தன்மையோடு செயல்படலாயினர். பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், சங்கரதாச சுவாமிகளும் அமைத்துத் தந்த நல்ல அடித்தளத்தை மையம் கொண்டு நல்ல தமிழ் நாடகங்கள் வெளிப்படவும் அவ்வகையில் தமிழ் நாடக மேடை அனைத்து நிலையிலும் சீரமைப்புப் பெற்றுத் திகழவும் ஏற்புடைய முயற்சிகள் பல நாடகப் பெரியோராலும் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. நாடக மேடையின் அத்தனைக் கூறுகளும் தமிழ்நாடக மேடையிலும் அமைய வேண்டியும், நாடக இலக்கியத்தின் அத்தனை வகைமையும் தமிழ் நாடகத்திலும் இருக்கவேண்டு மென்பதை உறுதி செய்யும் முயற்சிகளாகவும் அவை அமைந்தன. தமிழ் மொழி, இனம், நாடு என்ற நிலையில் செயல்பாட்டு முழுமை பெற்றுத் தன்னிறைவு கொள்ளும்வண்ணம் தமிழ் நாடகம் தடம்பார்த்து நடை நடந்தது.

தமிழகம் கண்ட நாடக முழுமை

உலகியல் வாழ்வை யெல்லாம்
உணர்ச்சியோ டுருவமாக்கிப்
பலசுவை இனிது கூட்டிப்
பாட்டுடன் கதையும் சொல்லும்
இலகு நாட்டியமுங் காட்டி
எழில்பெற நிகழும் வேதம்
நலமுயர் புகழின் ஓங்கும்
நாடகக் கலைய தாமே!

– சுத்தானந்த பாரதியார்

தமிழ் நாடகம் மொழி, இனம், நாடு, வாழ்வியல் நடைமுறை, பண்பாட்டுக் கூறுகள் மற்றும் மரபுகள் ஆகியவற்றினை, மையம் கொண்டு வெளிப்படும் களங்களாக்கிக் கொண்டமை போன்றே அதன் தடம் பதித்தலுக்கும், இருத்தலுக்குமான களங்களாகவும் அவற்றை ஆக்கிக் கொண்டுள்ளமைக்கு, மக்களுக்கான கலையாக மாறி வளரும் தமிழ் நாடகத்தின் மரபு சார்ந்த இயங்கு நிலையே காரணமெனலாம். ஒரு நாட்டின் நலம் அங்கே நடைமுறையில் இருக்கும் நாடகத்தையும் பொறுத்திருக்கும். அந்நாடகம் வாழ்க்கை முறையைக் காட்டுவதாக அமையும். தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை செம்மொழிக் குடையின்கீழ் முத்தமிழ் மரபு காத்து, போலச் செய்தல் மரபுக் கோட்பாட்டினைத் தொடர்ந்து பேணி வந்துள்ளது. மேலும் தமிழுக்கும், தமிழினத்துக்கும் நன்மை பயக்கக் கூடிய வகையில் மாற்றம் பெற்றுத் தமிழ் மண்ணோடு இரண்டறக்கலந்து இயலோடு இயையும் கலையாகவும், இசையோடு இசையும் கலையாகவும், இயலையும் இசையையும் ஒரு சேர ஏற்று இயங்கும் கலையாகவும் விளங்குகிறது. எனவே அதன் இருத்தலுக்கான இயங்கு நிலைகள் யாவும் தமிழ், தமிழர், தமிழகம் என மரபு சார்ந்தும் காலத்தின் பயன்பாட்டுக்கேற்ற இயக்கம் மற்றும் ஊடகம் எனப் பயன்பாடு சார்ந்தும் அமைந்து நிற்கின்றன எனலாம்.



தமிழ் நாடகம்
செம்மொழி மரபு
நாடக வழக்கு
பண்பு நிலை
செயல் நிலை
மரபு நிலை
கோயில் நாடகமரபு
சிற்றிலக்கிய நாடகமரபு
நாட்டார் (நாட்டுப்புற) நாடகமரபு
மேனாட்டு நாடகமரபு (தாக்கம்)
முத்தமிழ் மரபு
போலச் செய்தல்
கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டு
இயங்கு நிலை
நாடு
சமூகம்
மொழி
இயக்கம்
ஊடகம்
தேசிய இயக்கம்
திராவிட இயக்கம்
கல்வி (அறிவியல்) இயக்கம்
வானொலி
தொலைக் காட்சி
திரைப்படம்
வகுப்பறை
இதழ்கள்

செம்மொழி மரபும் நாடக வளர்ச்சி மாற்றமும்

காலக்கட்ட அளவில் வெவ்வேறு களங்களில் வெளிப்படும் கலையாகத் தமிழ்நாடகம் வளர்ச்சி நிலை அடைந்து வந்துள்ள பாங்கு பண்புநிலை, பயன்நிலை, மரபுநிலை போன்ற ஒன்றோ டொன்று தொடர்புடைய கூறுகளின் அடிப்படையிலேயே அமைந்துள்ளது. தமிழின் வளமை, பழமை, போன்ற செம்மொழி மரபின் தொடர் செயல்பாட்டின் விளைவே இவ்வகையிலான திட்டமிடப்பெற்ற வளர்ச்சிக்குக் காரணம் எனலாம். அதுவே 'தமிழ் நாடக முழுமை' என்னும் உயர்நிலைக்குத் தமிழ் நாடகத்தை முன்னிலைப்படுத்தியுள்ளது.

பண்பு நிலை

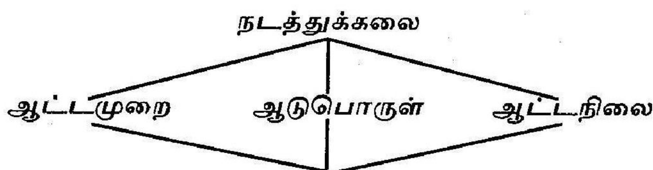
சங்க காலத்தில் நடத்துக்கலைகளின் நிலை குறிப்பிடத்தக்க அளவில் வளர்ச்சி பெற்றதாகவே இருந்துள்ளது. கூத்து மற்றும் ஆட்டம் ஆகிய இருநிலைகளில் அமைந்து வந்துள்ள இக் கலைகள் இன்றைய நாடகக் கலையின் முன்னோடி வடிவங்களே எனலாம். வள்ளிக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, துணங்கை போன்றவை குறிப்பிடத்தக்க கூத்து வகைகளாக அமைந்தன. தை நீராடல், வெறியாட்டு போன்றன ஆட்ட வகைகளில் குறிப்பிடத்தக்கவை யாகும். இத்தகைய வடிவங்களே அக்காலக்கட்ட அரங்க வடிவுக்கான சான்றாதாரங்களாகவும் அமைகின்றன. 'பழைய நடத்துக் கலைகளையும், கலைஞர்களையும் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டே ஒரு கலையின் அரங்கவடிவினைக் கணக்கிடல் வேண்டும்' என்னும் அறிஞர் கூற்றினை இவ்விடத்தே பொருத்திப் பார்க்கலாம்.[1] வள்ளிக்கூத்து இழிந்தோர் காணத்தக்கது என்றிருக்க, குரவைக் கூத்து நன்மக்கள் பார்த்தற்கு ஏற்ற சிறப்பிற்குரியதாகிறது. இவ்வாறாக உரிய வடிவமைப்புடன் விளங்கிவந்த பல்வேறு வகை நாடக வடிவங்களும் வளர்ச்சியடந்த நிலையிலேயே அமைந்துள்ளமை அக்கலை அதற்கு முன்பே தமிழகத்தில் நன்கு தழைத்தோங்கி இருந்தமையையே தெளிவுப்படுத்துகிறது.

சங்க இலக்கியம் பல்வகைக் கூத்து மற்றும் ஆட்டக் கலைஞர் குறித்த செய்திகளைக் குறிப்பிட்டுச் செல்கிறது. பாணர், பொருநர், பாடினியர், குயிலுநர், ஆடுநர், வயிரியர், கோடியர், விறலியர், கூத்தர் போன்ற கலைஞர்கள் அவர்தம் ஆட்டக் கலைகளுக்கேற்பப் பெயர் கொண்டழைக்கப் பெற்ற தன்மை கலைஞர்கள் நிலையில் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். அக்காலத்தில் மகளிரும் இக்கலையில் ஆர்வமுடன் பங்கு பெற்று

---

1. Kenneth Macgovan and William Malinity, Golden Ages of Theatre, p. 2.

இருந்தனர். 'நாடக மகளிர்'[2] என்ற பெயரில் அவர்கள் அழைக்கப் பெற்ற நிலை கலையோடு தொடர்பு கொண்ட வகையில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த செய்தியாகும்.



கூத்து, ஆட்டம் மற்றும் பிற நிகழ்வுகள்

தொடர்ந்து வந்த சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் வசைக் கூத்து, வரிசாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து, மெய்க் கூத்து, கலி நடம், குடக்கூத்து போன்றன பண்பு நிலையில் குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சி வடிவங்களாகும். வேத்தியல், பொதுவியல் மரபும் தமிழ் நாடகக் கலையின் பரிமாணத்தில் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வுகளின் அடிப்படை யில் கலையின் காட்சிப் படிமங்களை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன.

காட்சிப் படிமங்கள்

அல்லியம்	பாவனை (Gesture) சார்ந்த நிகழ்வு	நடிப்பு
கொடுகட்டி	கால அளவின் அடிப்படையிலான நிகழ்வு	கால அளவு வரையறை
குடையாடல்	குடை முத்திரையாகி முருகனை மறைத்த நிகழ்வு	நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்பு
குடம்	குடத்தினை முதன்மைப்படுத்தும் ஆடல் (இன்றைய கரகாட்டத்திற்கான முன்னோடி வடிவம் எனக் கருதத்தக்கது)	முதன்மைப் படுத்தும் நிலை
பாண்டரங்கம்	முக்கண்ணன் நான்முகனுக்கு ஆடிக் காட்டியது	ஆடல் நிகழ்வு
மல்லாடல்	மல்யுத்த நிகழ்வு	வீரக்கலை
துடி	சூரனை முருகன் வென்ற நிகழ்வு	கதைச் சித்திரிப்பு
கடயம்	இந்திரன் மனைவி வயலில் உழவன் மனைவி வடிவில் ஆடியது	மாற்று வேடம்
பேடியாடல்	காமன் பேடி உருவில் ஆடியது	எதிர்வடிவம்
மரக்காலாடல்	பொய்க்கால் ஆடல் (இன்றைய பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்திற்கான முன்னோடி வடிவம் எனக் கருதத்தக்கது)	நாட்டுப்புறக் கலை
பாவையாடல்	பொம்மைகளோடு திருமகள் ஆடியது	விளையாட்டு

2. பெரும்பாணாற்றுப்படை, பக். 55-56.

பண்புநிலையில் தொடரும் முத்தமிழ் மரபு

தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை முத்தமிழ் மரபு ஒரு தொடர் செயல்பாடாகவே உள்ளது. சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்கள், நாட்டுப்புற நாடக வடிவங்கள் போன்ற பல்வேறு நிலையிலும் இயலும், இசையும் இயைந்த நாடக மரபே தொடர்ந்து வந்துள்ளமையைக் காணலாம். பின்னர் இசை நாடகங்களே தனியாக உருவாக்கம் பெற்ற நிலையும், நாடகங்களினூடே தமிழிசை மரபு, பாதுகாக்கப் பெற்ற நிலையும், தொடர்ந்து நாடக மேடை, சிறப்பு நாடகக் (ஸ்பெஷல் நாடக முறை) கலைஞர்களால் இசை மேடையாகவே மாறி நின்ற நிலையும் இதனைத் தெளிவுபடுத்தும்.

மரபு நிலை

தமிழ் நாடகக் கலையின் தொடக்கக் காலக்கட்டம் துண்டு துண்டான கலைகளின் வெவ்வேறு வகையிலான செயல்பாடாகவே அமைந்து வந்துள்ளது. எனினும் முத்தமிழ் மரபு என்னும் தனித்துவம் வாய்ந்த செம்மொழிக்கூறு, தமிழ் நாடகக் கலையின் கூறுகளோடு இயைந்து தொடரும் பாங்கு அமைந்துவந்ததால் தமிழ் நாடகக்கலை வளம் நிறைந்து முத்தமிழின் இயங்கு தமிழாக ஏற்றம் பெறலாயிற்று. இச்செயன்மைக்குத் தொன்மை மரபான போலச் செய்தல் மரபுக் கோட்பாட்டின் தொடர் செயல்பாடும் முக்கியக் காரணமாகிறது. நாடக வழக்கு என்னும் வழக்கு, போலச் செய்தல் எனும் இயங்கு நிலையின் அடிப்படையில் நாடகத்துக்கான பல்வேறு கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பாகவே அமைந்திருந்தது. கூத்து, ஆட்டம் என்ற இரு நிலைகளில் தொடக்கத்தில் வளம் கண்டிருந்த தமிழ் நாடகக்கலை தொடர்ந்து மேலாக்கம் (improvisation) பெறத் தொடங்கிய கட்டத்தில் பல்வகைப் பரிணாமங்கள் ஏற்படலாயின.

கோயில் நாடகமரபு, சிற்றிலக்கிய நாடக மரபு, நாட்டார் நாடக (நாட்டுப்புற) மரபு, மேனாட்டு நாடக மரபு எனத் தொடர் மரபுத் தொடர்புகள் தமிழ் நாடகத்தினை வழிநடத்திக் கொண்டிருக்கின்றன. இயங்கு நிலையில் நாட்டு மரபு, சமூக மரபு, மொழி மரபு, இயக்க மரபு மற்றும் ஊடக மரபு என்பவற்றோடு மரபு முறை இழையோடிக் கொண்டிருப்பதாலேயே தமிழ் நாடகம் முழுமையுடையதாகிறது.

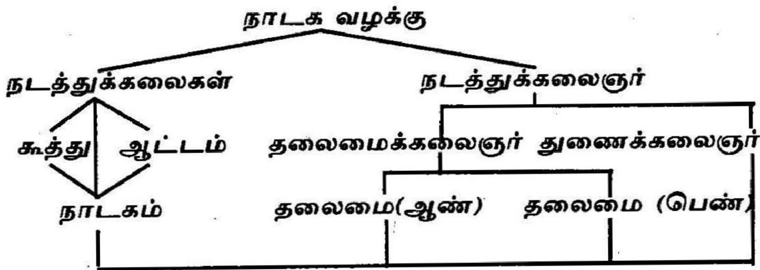
செயல்நிலை

நாடக வழக்கு எனப்படுவது நாடகச் சுவை குறித்த மரபு வழிச் சிந்தனையே என முன்னரே குறிப்பிடப்பெற்றது. கதையில்

வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல் என்றும் அது புனைந்துரையானது என்றும் வருகின்ற செய்திகள் நாடக வழக்கினைத் தமிழ் நாடகத்திற்கான போலாக்க மரபின் முதல் சிந்தனையாகக் கருதவைக்கின்றன.

உடலியக்கக் கூறுகள் யாவும் போலாக்க நிகழ்வுக்கு அடிப்படையாக அமைகின்றன. ஒன்றைப்போலச்செய்து பார்த்தல் அல்லது செய்து காட்டுதலே நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்பு என்று பெயர் பெறுகிறது. இவ்வகையில் நிகழ்த்திக் காட்டும் கலைஞரும், அதனைக் கண்ணுறுவோரும் தம்மைச் சுற்றி அன்றாடம் கண்டு, கேட்டு, உணரும் கருத்துக்களை மறுபடியும் காணத்தக்க நிலைக்கு ஆட்படுத்தப்படுகிறார்கள் அல்லது தயாராகிக் கொள்கிறார்கள். இத்தகைய உடலியக்கமே மெய்ப்பாட்டுச் சுவைக்கான அடித்தளமாகிறது. இத்தகைய உடலியக்கத்தின் மூலம் ஒரு நிகழ்வினைப் படைத்தளிக்கும்போது அது நாடகத்தன்மை மிக்கதாகிறது. இந்நாடகத் தன்மையையே நாடக வழக்குக்கான பொருளாகக் கொள்ளலாம். இந்நாடகத் தன்மைக்கான இயக்கக் கூறாகப் 'போலச் செய்தல்' என்னும் செயன்மை அமைகிறது.

நாடக வழக்கு சார்ந்த செயல்நிலையைப் பின்வரும் கிளைப்படம் மூலம் உணரலாம்.



நாடக வழக்கு நிலைகள்

நாடக வழக்கு என்ற தொல்காப்பியரின் குறிப்பு திடீரென முகிழ்த்து வந்திருக்க இயலாது. அக்காலத்தில் செழிப்போடிருந்து செல்வாக்குப் பெற்ற கலைக்கூறாகவே இவ்வழக்கு பயின்று வந்திருக்க முடியும். இதனை அறிஞர்கள் பலரும் ஆராய முற்பட்டுள்ளனர். தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் மெய்ப்பாட்டுக் குறிப்புகள் யாவும் நாடகக் கூறுகளோடும் தொடர்புடையனவாகும். பண் சார்ந்த பாடல் வடிவம் கொண்டு நடிக்கப்பட்ட நாடக வகையையே தொல்காப்பியர் நாடகம் எனக் குறிப்பிட்டிருக்க

வேண்டும். இவ்வகையிலேயே நாடகம் சங்க காலத்தில் ஆடல் (ஆட்டம்) என்றும் கூத்து என்றும் இரு நிலைகளில் பயின்று வந்திருக்க வேண்டும். கருத்துக்களுக்கு ஆடல் வடிவம் தருவது கூத்து என்றும் கதைகளை நடித்துக் காட்டுவது நாடகம் என்றும் கூறப்பெறும் அறிஞர் கூற்றும் இதனையே தெளிவுபடுத்துவதாக உள்ளது.

போலச் செய்தல் - தொடர் நிகழ்வு

மனிதனின் இயல்பான அடிப்படைக் குணங்களில் மிகவும் முக்கியமானது போலச் செய்தல் என்னும் செயல்பாடாகும். மனிதன் தோன்றிய காலத்திலேயே இவ்வகைச் செயல்பாடு மனிதனின் பண்புருவாக்கத்தில் பயன்பட்டு வந்திருக்கிற தன்மையைப் பழங்கதைகள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன. மிருகங்களைப் பார்த்து அவற்றைப் போலச் செய்த தன்மையில் பல தற்காப்புக் கலைகள் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. குமரி மாவட்டத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ள களரி (kalari) என்னும் தற்காப்புக் கலையின் அடவு முறைகளும், கால் நகர்வு முறைகளும் பெரும்பாலும் மிருகங் களின் கால்வைப்பு முறையை ஒத்து அமைந்துள்ள நிலை இதனை வலியுறுத்தும். நாடகக் கலையும் போலச் செய்தல் என்னும் தொடர் நிகழ்வினை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ந்துள்ள நிலையினை அதன் பரிணாம வளர்ச்சி புலப்படுத்தும்.

ஒன்றையொத்த இன்னொன்றினை உருவாக்கிக் காட்டுதல் அல்லது உருவாக்க முயற்சித்தலைப் போலச் செய்தல் என்னும் மரபுக் கோட்பாட்டின் அடிப்படைக் கூறாகக் கொள்ளலாம். பொதுவாகப் படைப்பு இலக்கியங்கள் யாவுமே வாழ்வின் போலச் செய்தல் கூறின் அடிப்படையில் அமைந்தவை என்னும் அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்தினை அறிஞர்கள் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளனர்.[3] அவை வாழ்வின் கூறுகளை இருக்கும் நிலையில் அப்படியே அல்லது இருக்க வேண்டிய நிலையை உணர்த்தும்படி அல்லது எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதைத் தெரிவிக்கும்படி வாழ்வின் போலச் செய்தல் தன்மையைக் கொண்டு விளங்குவனவாகும். மேலும், துன்பியல் நிகழ்வுகள் யாவும் அதற்கேற்ற வேகமான செயல்பாடுகள் மற்றும் உணர்வுகளின் போலச் செய்தலாகவே அமைந்து வருமென்னும் கருத்தும்[4] கருதிப்பார்க்கத்தக்கதாகும்.

இவ்வகையில் தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுச் செல்லும் நாடக வழக்கு என்னும் குறிப்பானது அக்காலக் கட்டத்திலும் அதனைத் தொடர்ந்தும் பயின்று வரும் போலச் செய்தல் மரபுக்

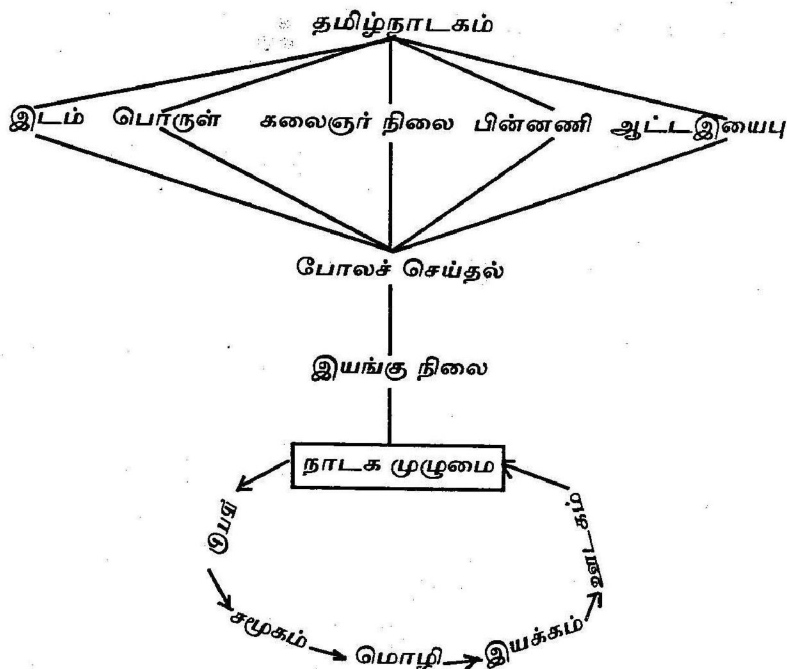
3. A.F. Scott, Current Literary Terms, p. 141.
4. Ibid, p. 141.

கோட்பாடு குறித்த செயல்பாடே என்பதை அறிய இயலும். எடுத்துக்காட்டாக 'அகவல்' எனும் பாடல் வகையில் பயின்று வரும் 'அகவு' எனப்படுவது மயிலின் ஒலியை ஒத்த ஓசையை எழுப்பி, மயிலின் ஆடல் பாடலை ஒத்து ஆடிப்பாடுவது என்னும் நிலையைக் குறிப்பிடலாம். இது போலச் செய்தல் என்னும் மரபுக் கோட்பாட்டின் அடுத்த படிநிலை வளர்ச்சியாகும்.

இனி ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் நடத்திக் காட்டப் பெற்ற குறிப்பிட்ட சில நாடகக்கலை வடிவங்களின் அடிப்படைத் தன்மையினைப் பட்டியலிட்டு நோக்கலாம்.

நாடகக்கலை வடிவம்	தன்மை	போலச் செய்தல் நிலை	நடத்துக் கலைஞர்
துணங்கை	கூத்து	வெற்றியை மகிழ்தல்	வீரர்கள்
வெறி	கூத்து	வழிபாடு	வேலன் பெண்கள்
தைநீராடல்	ஆட்டம்	வழிபாடு	கன்னியர்
வள்ளி	கூத்து/ஆட்டம்	வழிபாடு	ஆடவர்
பதினோராடல்	ஆடல்,பாடல்	காட்சி நிகழ்வு	பெண்கள்
வேட்டுவ வரி	கூத்து	வழிபாடு	வேட்டுவர்
குறவஞ்சி	இசை,நடனம்	சமுதாயம்	குழுவினர்
பள்ளு, கீர்த்தனை	இசை,நாடகம்	சமுதாயம்	குழுவினர்
நொண்டி	இசை,நாடகம்	சமுதாயம்	தனிமனிதர்
காவடி,கரகம் பொய்க்கால் குதிரை	ஆட்டம்	பொது	குழுவினர்
தேவராட்டம் ஒயிலாட்டம்	ஆட்டம்	சமுதாயம்	குழுவினர்
வில்லுப்பாட்டு கதைப்பாட்டு	கதைக் கூற்றரங்கு	வழிபாடு/ சமுதாயம்	குழுவினர்
தெருக்கூத்து	கதை தழுவிய கூத்து	வழிபாடு/ உழைப்போர் சார்ந்த விழா	குழுவினர்
பொம்மைக் கூத்து, தோற் பாவை நிழற் கூத்து	கூத்து	பொது	குழுவினர்
நடனம், நாட்டியம்	ஆடல்	பொது	குழுவினர்
இசை, நாடகம்	நாடகம், இசை, பாடல்கள்	பொது	குழுவினர்
நாடகம்	நாடகம்	பொது	குழுவினர்

போலச் செய்தல் என்பது நாடகத்தின் அடிப்படையான பொதுமைக் கூறாகவே கொள்ளப்படலாம். சங்ககால வழிபாட்டு நிகழ்வுகளின் போது மக்கள் கடவுளரைப் போலவே வேடமணிந்தும், தேவர்களைப் போல வடிவம் பூண்டும் வழிபாட்டு முறையில் கடவுளரின் அற்புதங்களைப் போலச் செய்தும் தங்களது பக்தி உணர்வினை வெளிப்படுத்தி நின்றனர். இப்போலச் செய்தல் நிலை இடம், பொருள், கலைஞர் நிலை, பின்னணி, ஆட்ட இயைபு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் அமைந்து வரும்.



நாடு (நாட்டு மரபு)

கலையானது சார்ந்திருக்கும் மண்ணுக்கு ஏற்புடையதாகி அம்மண்ணின் பெருமையைப் பறைசாற்றுவதாகவும், அம்மண்ணின் மக்களின் வாழ்வியல் கூறுகளைப் படம்பிடித்துக் காட்டு வதாகவும் விளங்கினால் தான் அம்மண்ணில் அழுத்தமான தடத்தினைப் பதிக்க முடியும். தமிழகத்தில் நாடக நிலை இவ்வகையிலேயே அமைந்து வந்துள்ளது.

தமிழகத்தில் நாடகக் கலையின் தொன்மை வரலாறே தாய் நாட்டின் ஓர் அங்கமாகவே மாறி வளர்ந்து வந்துள்ள நிலையைத்

தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்றன புலப்படுத்தும். குறிப்பாகச் சோழர் ஆட்சியின்போது படைக்கப்பட்ட நாடகங்கள் வரலாற்றுச் செய்திகளை உள்ளடக்கிய நாட்டின் பெருமையையும், அதனை ஆண்ட மன்னர் பெருமையையும் வெளிக் கொணர்வனவாக அமைந்தன. அச்செய்திகள் கல்வெட்டுப் பாடங்களால் இன்றும் காணக் கிடக்கின்றன.

குறவஞ்சி, நொண்டி, பள்ளு, கீர்த்தனை போன்ற சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்கள் நாட்டு நடப்பினையும் மக்கள் வாழ்வியலையும் தொடர்ந்து ஆழமாகப் படம்பிடித்துக் காட்டவல்ல வடிவங்களாயின. இவற்றின் தாக்கம் பிற்காலக் கிறித்தவ, இசுலாமிய இலக்கிய நாடக வடிவங்களில் கூடத் தொடர்ந்தன. மேலும் நாயக்கர், மராட்டியர் கால ஆட்சியினர் கூட இவ் வகை வடிவங்களை ஆதரித்து மகிழ்ந்தனர். கோபால கிருட்டிண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை சிந்தனை நிலையில் சமுதாயப் புரட்சிக் கருத்தினை வலியுறுத்திய நாடகமாக அமைந்தது. இவ்வகை நாடகங்கள் நாட்டுச் சிறப்பினையும் வாழ்வியல் கூறுகளையும் செம்மையாக வெளிப்படுத்தி நின்றன எனலாம்.

நாடு + அகம் = நாடகம்[5] என்னுமளவிற்கு அடிமன எண்ணம் கொண்டு நாடகமாக்கும் குழுக்கள் பிற்காலத்தில் தமிழகத்தில் தோற்றம் கண்டபொழுது தபன் பற்றியும் நாட்டு மக்கள் உயர்வு பற்றியும் சிந்திக்கத் தொடங்கிற்று.

இமயத்தில் நாம், முதல் முழக்கம், இராஜராஜ சோழன் போன்ற நாடகங்கள் தமிழர் பெருமை போற்றும் செய்திகளைக் கொண்டு விளங்கலாயின. ‘இமயத்தில் நாம்’ நாடகம் வடவரை முறியடித்து செங்குட்டுவன், இளங்கோ ஆகியோரின் புகழ் பாடி, தமிழரின் வீரம், காதல் போன்ற செய்திகளை வெளிப்படுத்து வதால் அமைந்தது.

தமிழர் பண்பாட்டினை நாடெங்கும் ஒலிக்கச் செய்த அரிய நாடகமாக ‘அவ்வையார்’ நாடகம் விளங்கியது. ‘அவ்வையார் நாடகம் பார்க்க வந்தேன்- அதில் தமிழ்நாடு முழுவதும் கண்டேன்’ எனக் கொத்தமங்கலம் சுப்பு வியந்து பாராட்டியிருப்பது இதனை விளக்கும்.

---

5. அவ்வை தி. க. சண்முகம், தமிழ்நாடக வரலாறு, ப. 15.

வாழுங் காலக்கட்டத்தில் வாழ்வாங்கு வாழ்ந்து நாட்டுக்கு பெருமை சேர்த்த தலைவர்கள் குறித்த நாடகங்களும் குறிப்பிடத் தக்கனவாக அமைந்துள்ளன. இவை வரலாற்று ஆவணங்களாக விளங்கவல்லன. இவை, பதினெட்டு மற்றும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் வலுவாக நடைமுறையில் இருந்த வரலாற்று நாயகர்கள் குறித்த கதைப்பாடல்கள் போன்று தலைமைப் பாத்திரங்களாகத் தலைவர்களைக் கொண்டு விளங்கலாயின. மதுரை வீரன் கதை, கட்டபொம்மன் கதை, போன்ற கதைகள் போன்று மக்கள் மனத்தில் எழுச்சியூட்ட வல்லவையாக இந்நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

மேலும் வாழ்வு நெறி, பெண்ணின் பெருமை, காதல், தத்துவம், நீதி என வாழ்வியல் குறித்த சிந்தனை வெளிப்பாடுகளைத் தாங்கியும் நாடகங்கள் பல தோற்றம் பெறலாயின. சங்கரதாச சுவாமிகளின் பெரும்பாலான நாடகங்கள், பெண்ணின் பெருமையையும், கற்பின் வலிமையையும், வலியுறுத்துவனவாகும். இவற்றின் தாக்கம் பின்னர் வந்த சமூக நாடகங்கள் பலவற்றிலும் தொடர்ந்த நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மனைவி, உயிரோவியம் போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

இன்றைய நிலையில் தமிழ்நாட்டுக்கான எல்லைப் பிரச்சினைகளான நதி நீர்ப் பிரச்சினை, அணைப் பிரச்சினை மற்றும் அரசியல் பிரச்சினை உள்ளிட்ட மக்கள் நலங்காக்கும் செய்திகள் உடனடியாக நாடகமாக மக்களைச் சென்றடையத் தக்க நிலை நாட்டின் நலன் காப்பதில் இக்கலை வலிமைமிக்கது என்பதைப் பறைசாற்றுவதாய் உள்ளது.

சமூகம் (சமூக மரபு)

சமுதாயத்தில் மேம்பட்ட வளர்ச்சிக்காகச் சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை உள்ளடக்கமாக்கிய நாடகங்கள் பல பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு தொட்டு தமிழகத்தில் வலுவான தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளன. பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, கீர்த்தனை போன்ற நாடக வடிவங்கள் மக்களுக்கான கருத்துக்களைக் கொண்டு விளங்கிய தன்மை முன்னரே விளக்கப் பட்டுள்ளது. எனினும் முழுக்க முழுக்க சமூக நாடகங்கள் என்னும் வகையிலான நாடகங்கள் பிற்காலத்தில் வடிவம் பெறலாயின. குறிப்பாக இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி யிலேயே புராண இதிகாச நாடகங்களின் ஆளுமை மெல்லக் குறையத் தொடங்கி மக்கள் முன்னிலைப்படுத்தப்பட்டனர். தங்கள் வாழ்க்கையையொட்டிய நிகழ்வுகளை அல்லது தாக்கங் களையும், சிக்கல்களையும், அவற்றிற்கான தீர்வுகளையுமே

மேடையில் கண்டு உணரத் தலைப்பட்ட மக்களுக்கான நாடகங்கள் பெருமளவில் படைத்தளிக்கப்படலாயின.

சமூகப் பிரச்சினைகள், அவலங்கள் போன்றன மேடையில் அலசப்படலாயின. சாதிமத வேறுபாட்டின் கொடுமை, வரதட்சணை கொடுமை, சமுதாய ஏற்ற தாழ்வின் கொடுமை போன்றவற்றை மக்களிடையே வேகமாக முன்னெடுத்துச் செல்லவும், விதவை மணம், கையூட்டின் கேடு, மதுவின் தீமை, சாதி ஒழிப்பு போன்ற விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை மக்களிடையே பரப்பவும் ஏற்ற வகையில் சமூக நாடகங்கள் விளங்கலாயின.

தமிழகத்தின் நாடகக்குழுக்கள் அனைத்தும் பயின்முறை, தொழில் முறை என்று செயல்பாடு கொண்டிருந்தாலும் சமூக நாடகங்களைப் பங்களிப்பு செய்வதில் பாகுபாடு காட்டாமல் பல குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களை இவ்வகையில் படைத்தளித் துள்ளன. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சுகுணவிலாச சபா, தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களின் நாடகக்குழு உள்ளிட்ட பல குழுக்கள் இப்பணியில் வேகம் காட்டின. தமிழகத்தில் இன்றவில் சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் கொண்ட நாடகங்களே மேடையில் ஆக்கிரமிப்பு செய்துவரும் நிலை தமிழ்ச் சமுதாயத் தின் கலைக்கண்ணாடியாகவும் காலக்கண்ணாடியாகவும் தமிழ் நாடகம் விளங்கிவருவதையே காட்டுகிறது.

சீர்திருத்தம்

இந்த மண்ணில் தடம் பதிக்கத்தக்க வகையில் தமிழ் நாடகக் கலையைக் கொண்டு செலுத்தும்போது மக்களை விழிப்புணர்வு அடையச் செய்யும் வகையிலான சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் விரவச் செய்தல் முக்கியமாகிறது. இச்சசிந்தகை பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பல நாடகப் படைப்பாசிரியர்களாலும் வெகுவாகப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. நிலத்தைக் கீறி உழுது உரமிட்டுப் பயிர் வளர்ப்பது போல சமுதாயச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை நாடகப் பாத்திரங்கள் மூலமாகவும் கதை மற்றும் கதைக் கரு மூலமாகவும் வெளிப்படுத்தும் முயற்சி தொடர் செயல்பாடாக இருந்து வருகிறது. டம்பாச்சாரி விலாசம், பிரதாபச் சந்திர விலாசம் போன்றன இவ்வகையில் முன்னோடி நாடகப் படைப்புக்களாக விளங்கவல்லன.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் ஆக்கம் பெற்ற இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, இராஜாம்பாள், கள்வபர் தலைவன், சபாபதி, பிரதாபச்சந்திரன், மோகனசுந்தரம், பதிபக்தி, இராஜ

சபாபதி, பிரதாபச்சந்திரன், மோகனசுந்தரம், பதிபக்தி, இராஜ சேகரன், பம்பாய் மெயில், கதரின் வெற்றி, மேனகா, வித்தியா சாகரர், தேசபக்தி, ஜம்புலிங்கம், குமாஸ்தாவின் பெண், முள்ளில் ரோஜா, அந்தமான் கைதி, உயிரோவியம், மனிதன், புயல் போன்ற பல நாடகங்கள் மிகச் சிறந்த சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைக் கொண்டு விளங்கின. தொடர்ந்து பாலர்சபைகளில் பயிற்சி பெற்றுத் தமிழ் நாடக உலகில் முடிசூடா மன்னர்களாகத் திகழ்ந்த தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் சீரிய சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைத் தமிழ் நாடகம் மூலம் விதைத்தனர். 'சாதி, மதப் பேதங்களை எதிர்த்துப் போராடவும், பெண்ணுரிமைகளைப் பேணி வளர்க்கவும், கலப்பு மணத்தை ஆதரிக்கவும், விதவையின் துயரை எடுத்துக்கூறவும் நாடகமேடையை நன்கு பயன்படுத்தியதாகக் குறிப்பிடும் தி.க. சண்முகம் அதனைத் தமது சமூகக் கடமை யாகவே கொண்டிருந்தார் என்பது புலப்படுகிறது. இதைப் போலவே அனைத்து நாடகக் குழுக்களும் தங்களது நாடகங்களைச் சமூகத்திற்கான பங்களிப்புக்காகப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளன. வரதட்சணை ஒழிப்பு, தேவதாசி முறை ஒழிப்பு, சாதிமத வேற்றுமையைச் சாடுவது, ஒற்றுமையை வலியுறுத்துதல், விதவை மணம், போலிகளை எதிர்த்தல், உயிர்ப்பலி எதிர்ப்பு, ஊழல் ஒழிப்பு, அரசியல் விழிப்புணர்வு, தீண்டாமை ஒழிப்பு, மதுவின் கேடு எனப் பல கூறுகளையும் உள்ளடக்கிய நாடகங்கள் மேடையில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. திராவிட இயக்கக் காலக்கட்டத்தில் பகுத்தறிவுக் கருத்துக்களும், தேசிய இயக்கக் காலக்கட்டத்தில் தேசியக் கருத்துக்களும் சமுதாயச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களோடு கூடவே இழையோடியுள்ளன.

சமூகப் பொறுப்புணர்வு

நாடகம் மக்களை நேரடியாகவே தாக்கவும், தாங்கவும் வல்ல கருவி. அதன் உடனடிப் பலன் அல்லது விளைவு என்பது விரைந்த செயல்பாட்டின் அடிப்படையிலேயே அமையவல்லது. ஒரு விளையாட்டு மைதானத்தில் நேரடியாகக் கண்முன்னே நடக்கும் குழு விளையாட்டை விடவும் மேலாக, செய்தியை வெளிப்படுத்திச் செல்லும் விறுவிறுப்பான நகர்வுகளைக் கொண்டது நாடகம். அதனால் தான் நாட்டு விடுதலைக்கு மட்டுமல்லாமல் சமுதாய விழிப்புணர்வுக்காகவும் நாடகம் கருவியாகியிருக்கிறது.

---

6. அவ்வை தி. க. சண்முகம், தமிழ்நாடக வரலாறு, ப. 145.

பெண்ணியம்

பேசும் படத்தின் வருகைக்குப் பின் 1930க்குமேல் படைப்பாக்கம் பெற்றுள்ளவை பெரும்பாலும் சமுதாயச் சீர்திருத்தம் கொண்டுள்ள நாடகங்களேயாகும். குறிப்பாகப் பெண் விடுதலை போற்றும் நாடகங்கள் இவ்வகையில் சிறப்பிடம் பெறத்தக்கனவாகும். பெண் சமத்துவம், பெண் உரிமை, பெண் விடுதலை மற்றும் வரதட்சணையில் கொடுமை போன்ற பல செய்திகள் நாடகங்களுக்கான கருவாகியுள்ளன. அவை அமைதிப் புரட்சியாகச் சமூக முன்னேற்றத்திற்குப் பங்களிப்பும் செய்துள்ளன.

சமுதாய மாற்றம்

நாடகத்தின் உடனடித் தாக்கம் சமுதாயத்தில் எத்தகைய மாற்றம் ஏற்படுத்திகிறதென்பதற்கு கீழ்க்காணும் நாடக நிகழ் வினைக் குறிப்பிடலாம். 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகம் 1937இல் மேடையேற்றம் செய்யப்பெற்று தமிழ் நாடக மேடையில் பெரும் மாற்றத்தினை ஏற்படுத்தியதோடு பார்வையாளரிடையே மிகுந்த வரவேற்பும் பெற்ற சமுதாய சீர்திருத்த நாடகமாகிய இதனை மேடையேற்றிய பின்வரும் நிகழ்வினைக் குறிப்பிடுவார்.

> கோவையில் என் நண்பர் ஒருவர் தம் புதல்விக்கு திருமணம் நடத்தினார். தாலி கட்டும் நேரத்தில் மணமகனின் தந்தைக்குச் சந்தேகம் தோன்றிவிட்டது. மணமகள் போட்டி ருந்ததெல்லாம் அசல் நகைகளா போலி (கில்ட்) நகைகளா என்று சம்பந்திகளுக்குள் தகராறு ஏற்பட்டது. கடைசியாக நகைகளைச் சோதித்ததில் பார்க்காமல் தாலிகட்டக் கூடாதென்று மணமகனுக்குக் கட்டளை பிறப் பித்துவிட்டார் அவர் தந்தை. மணமகளின் தந்தைக்கு மானம் பெரிதாகத் தோன்றியது. இப்படிப்பட்ட மணமகனுக்குத் தம் புதல்வியைக் கொடுக்க அவர் மனம் இசையவில்லை, தகராறு வளர்ந்தது. மணமகன் தந்தையோடு வெளியே கிளம்பினார். அவ்வளவுதான், மண மகளின் தந்தை தம் கடையில் வேலை பார்க்கும் குமாஸ்தா ஒருவரைப் புது ஆடைகள் உடுத்தச் செய்து மணமகனாக்கி அவனுக்குத் தம் புதல்வியை மணஞ்செய்து கொடுத்தார்.

இந்த நிகழ்வினைக் குறிப்பிட்டுள்ள தி.க. சண்முகம் அந்த நண்பர் எழுதியதாகப் பின்வரும் செய்தியையும் தெரியப்படுத்தியுள்ளார்.

> 'நீங்கள் 'குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகத்தில் வரதட்சணை அதிகம் கேட்ட தம்பதிகளை வெளியே அனுப்பிவிட்டு 'நானே மணமகன்' என்று திரௌபதியின் கழுத்தில் தாலி கட்டுவீர்கள்; அந்த நிகழ்ச்சி என் நினைவுக்கு வந்தது. துணிவோடு என் கடையிலிருந்த குமாஸ்தாவுக்கே என் மகளை மணமுடித்துக் கொடுத்தேன். இந்தப் பெருமையெல்லாம் உங்கள் குமாஸ்தாவின் பெண்' நாடகத்தைச் சார்ந்தது."

இது போலப் பல நிகழ்வுகள் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்திருக் கின்றன. மக்களை மட்டுமின்றி, நீதிபதிகளின் தீர்ப்புக்களுக்கும், ஆட்சியாளர்களின் மாற்றத்திற்கும் கூடத் தமிழ் நாடகங்கள் வழி சொல்லியிருக்கின்றன. அதனால் தான் சமூக மரபு காக்கும் வண்ணம் தமிழ் நாடகம் வாழ்கிறது.

மொழி (மொழி மரபு)

நாடகமும் மொழியும் பிரிக்கமுடியாதனவாகும். மனிதனுடைய உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு மொழி முக்கியமானதாகும். அம் மொழி, நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகளையும் இயல்பு மாறாமல் மனித உணர்வுக்கு ஏற்பப் பரிமாற்றம் செய்கிறது. எனவேதான் 'நாடகத் தமிழ்' என்றே அறியத்தக்க வகையில் நாடகமொழிப் படைப்புக்கள் காலம் காலமாக வடிவம் பெற்று வளர்ந்து வந்துள்ளன.

சங்ககாலப் படைப்புக்கள் இவ்வகையில் சிறப்பு வாய்ந்தன வாகும். நாடகத்திற்குரிய வடிவம், அமைப்பு முறை, உரையாடல் போன்றன முறையாக அமையப் பெறவில்லையென்றாலும் சங்க காலப் புலவர்களின் பெரும்பாலான படைப்புக்கள் நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டு 'நாடகத் தமிழ்' வளர்க்கும் பெரும்பணி ஆற்றியுள்ளன. குறிப்பாகக் கபிலர் பாடல்கள் இவ்வகையில் சிறப்பு வாய்ந்தனவாகும்.

தொடர்ந்து உரையாசிரியர்களும் தேர்ந்த நாடகப்புலமை கொண்டவர்களாக விளங்கி நாடகத் தமிழுக்கு அரும்பணியாற்றிய நிலையைச் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார்.

கதைக்கேற்ற மொழி

எழுதப்பட்ட இலக்கிய மொழியமைப்புடன் விளங்கிய பள்ளு நாடகம் உழவர்களின் வாழ்க்கை முறைக்கு ஏற்ப உருவாக்கம்

7. அவ்வை தி. க. சண்முகம், நாடகக் கலை, ப. 146.

பெற்றுள்ளது. ஒடுக்கப் பெற்ற மக்களின் உணர்வுகளை வெளிப் படுத்தும் வண்ணம் நாடகமொழியாக்கம் செய்யப்பெற்ற பள்ளு இசையோடு பாடுதற்குரிய கதைப் பாடல் போன்றும் கூறத்தக்க தாகும் என்பதனை 'ஆடுவோமே பள்ளு பாடுவோமே' என்ற பாடல் வரி உணர்த்தும்.

அனைத்து நிலை மக்களையும் ஆர்வப்படுத்தும் வண்ணம் சிந்தும், விருத்தப்பாவும் கலந்த மொழிநடை பயின்று வரும் வகையில் பள்ளு நாடகம் ஆக்கப்பெற்றுள்ள நிலை மக்களின் வாழ்க்கை மொழியிலேயே நாடக மொழி உருவாக்கப்பெற்ற தன்மையை விளக்கும். இரண்டு பாத்திரங்களான மூத்த பள்ளி, இளைய பள்ளி இடையேயான முரண்பாடு வாக்குவாதங்கள் மேம்படு சுவைதரவல்லனவாகும். பள்ளு மொழியினைக் குடியானவர் மொழி என்பார் ரசிகமணி டி.கே.சி.[8] கூத்தாடுவோர் தாளத்திற்கேற்பப் பாடிக்கொண்டு ஆடும்வகையில் அமைந்துள்ள கதைப்போக்கும், பாத்திரங்களின் தன்மையும் நாடக இயல்பைக் குறிக்கின்றன. பள்ளியர்களின் ஏசல் பகுதிகள் நாடகத்தின் உயிர்நாடி; மற்ற பகுதிகளை விட மக்களின் உள்ளத்தை முழுக்க முழுக்கக் கவர்ந்து நின்றது இப்பகுதியே எனலாம். அக்காலச் சுவை உணர்வு எப்படி இருந்தது என்பதனைப் பள்ளு நாடகம் காட்டுகிறது.[9]

பள்ளு நாடகத்தின் இயல்பான நடை

பள்ளின் எள்ளல் மொழி இயல்பான நடையில் அமைந்து நகைச்சுவையை ஊட்ட வல்ல தன்மை நாடக இலக்கணத்திற்கு முற்றிலும் பொருந்துமாறாக உள்ளது. கதிரைமலைப்பள்ளுவில்,

> திருத்தமில்லாதவரே
> கும்பிடுகிறேன் – சற்றே
> திருகல் முதுகனாரே
> கும்பிடுகிறேன்
> அரித்தந் தந்தினரே
> கும்பிடுகிறேன் – பண்ணை
> ஆண்டவரே ஆண்டவரே
> கும்பிடுகிறேன்

என மூத்தபள்ளி ஆண்டையை வருணிப்பதும் தொடர்ந்து உரையாடல் வடிவில் இடம்பெறும்.

---

8. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப. 180.
9. மேலது.

ஆண்டை: என்ன மூத்தாள் உங்கள் பாடு பறம்பு எப்படி? இளை யாளுடன் ஒற்றுமை தானே! எங்கே போயிட்டான் குடும்பன்?

மூத்தப்பள்ளி : (முறையிடுகிறாள்) ஐயோ! நயிந்தை (பெரு மூச்சுடன்) அதையெல்லாமேன் கேட்குது! சொல்லித் தொலைக்க . . . ஒன்று . . . இரண்டா. . .

எனப் புலம்பித் தீர்ப்பதும் உரையாடல் வடிவம் பெறத் தொடங்கிய தன்மையைப் புலப்படுத்துகிறது.

குறவஞ்சியின் வளமான மொழி

'குறவஞ்சி' நாடக இலக்கியமும் மொழி நடையில் தனித் தன்மை கொண்டு விளங்கவல்லது ஆகும். தமிழ்இலக்கியத்தில் 'குறத்தி' என்னும் பாத்திரப் படைப்பு மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். நிகழ்காலம், முற்காலம், எதிர்காலம் என முக்காலமும் அறிந்துரைக்கும் வகையில் நாடு, பெண்ணினம் ஆகியவற்றின் மீது அளவிலா ஈடுபாடு கொண்ட பாத்திரமாகக் குறத்தி படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

பல வளஞ்சேர் குறவஞ்சி நாட கத்தைப்
படிப்பவர்க்கும் கேட்பவர்க்கும் பலனுண் டாமே

(திருக்குற்றாலக்குறவஞ்சி, 8)

எனும் வரிகள் குறவஞ்சியின் வளமான மொழிநடையைக் குறிக்கும். மக்களுக்குப் பிடித்தமான சந்தப்பாக்கள் வழி அகவல், வெண்பா, கலிப்பா, கலித்துறை விருத்தம் கலந்து அமைக்கப் பெற்ற மொழிநடையால் குறவஞ்சி மக்கள் மனத்தைக் கொள்ளை கொள்வதாக அமைந்ததால் அனைவராலும் போற்றப்படுகிறது.

கேள்வி பதில் பாணியில் அமைக்கப்பெறும் உரையாடல் புதுவகை உத்தியாகவும் பயன்படுவதோடு, மொழியமைப்பிலும் புதிய வகையைத் தமிழ் நாடகத்திற்கு அறிமுகம் செய்வதாக உள்ளது.

பாதகி நீ என்னை விட்டுப் பிரிந்து
பரதேசம் போவானேன் – சிங்கி

என வினவும் சிங்கனைப் பார்த்து சிங்கி,

பக்குவத்தில் ஒரு சக்களத்தி வாய்
பார்த்தும் இருப்பேனடா – சிங்கா

எனப் பதில் கூறிச் செல்கிறாள். மேலும் நாடு, மலை வளம் போன்ற வர்ணனைகள் சுவைபட ஆக்கப்பட்டிருப்பது சிறப்பு.

நொண்டி நாடகத்தின் தனித்துவ மொழி நடை

நொண்டி நாடக மொழி அதன் அமைப்பு முறையில் சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். இம்மொழியமைப்பானது மேலை நாடுகளில் அக்காலக் கட்டத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த தன்னிலை விளக்கக் கதைப் போக்கின் அடிப்படையில் தனிநிலை நடிப்புப் பாணியில் (mono-act) அமைந்துள்ளது. தனியொரு மனிதனாக மேடையில் தோன்றித் தான் யார் என்பதனைக் கேள்வியாக எழுப்பி அதற்கு விடை காண்பதாக விளக்கமளிக்கும் பகுதி யாகவே நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருப்பது தனிச் சிறப்பாகும். தன் கடந்த கால வாழ்க்கையின் தொடர் நிகழ்ச்சிகளை நடித்துக் காட்டுவதாக இருப்பதால் மொழியமைப்பும் அதற்கேற்ப அமைந்து வருகிறது.

கீர்த்தனை நாடகமொழி

சிந்து என்ற பாடல் வகையே கீர்த்தனையாக வளர்ச்சி பெற்றது என்பர். கீர்த்தனை என்பது புகழ்பாடல் என்றும் பொருள்படும். ஆனாலும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை இதற்கு விதிவிலக்காக அமைந்துள்ளது. திருப்புகழ் பாடல் என்பதே கீர்த்தனை வடிவமாக மாற்றம் பெற்றது. பலர் கூடிய அவையில் ஒருவரால் இது கதைகூறல் முறையில் நிகழ்த்தப்பெற்றது. இவ்வகையில் தனித்தன்மை வாய்ந்த கீர்த்தனையின் நாடக மொழியும் தனித்தன்மை கொண்டு விளங்கியது. இராம நாடகக் கீர்த்தனை, நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, பழனியாண்டவர் கீர்த்தனை போன்றவை குறிப்பிடத்தக்க கீர்த்தனை நாடக வடிவங்களாகும்.

அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட இராமநாடகக் கீர்த்தனை ஒரு வாரம் கதை சொல்லற்கும் அதை மக்கள் கேட்டற்கும் ஏற்ப இசைப்பாடல்களால் ஆக்கப் பெற்றுள்ளது. இராமாயணத்தைத் தழுவி எழுதப்பெற்றுள்ள போதிலும் கம்பரின் விருத்தப் பாக்களால் இதனை ஆக்காமல் கவிராயரின் கீர்த்தனை இசைப்பாடல்களால் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இந் நாடகத்தில் ஆசிரியர் கூற்றே அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆசிரியர், "இராம நாடகம் சொல்ல", "இராமநாடகம் சொல்லுவள் நான்", "பாகவதர் படிக்கக் கீர்த்தனையைச் சொன்னேன் நான்" என்றவாறு பல இடங்களில் குறிப்பிட்டுச் செல்கிறார். மொத்தம்

536 பாடல்கள் கொண்டு அமைந்துள்ள இந்நாடகம் கொச்சகம் - 6, வெண்பா - 2, வசனம் - 1, கலித்துறை - 1, விருத்தம் - 268, தோடயம்-1, திரிபதை - 60, தரு - 197 எனப் பாக்களைக் கொண்டுள்ளது. பாத்திரங்களின் தன்மையைப் பிற பாத்திரங்கள் மூலமாகவே வெளிப்படுத்தும் நிலையிலான நாடக மொழி அமைந்துள்ளது. அடுக்குத் தொடர்கள் விரவி வருகின்றன. விண்டு, விண்டு, விழ, விழ, கண்ட, கண்ட, துண்ட, துண்டம் ஆக்கறேன் போன்ற அடுக்குச்சொற்கள் அமைந்து வருகின்றன. ஆகச்சே, போச்சுது, துரத்து, ராவில், வெச்சு போன்ற பேச்சுமொழிச் சொற்களும் இடம்பெற்று வருகின்றன. மக்களோடு இயைந்து அவர்களது பேச்சு மொழியிலேயே கதை சொல்லும் வளர்ச்சி நிலையாக இதனைக் கொள்ளலாம்.

கவிதை நாடக மொழி

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் மேனாட்டார் இலக்கியங்களின் தாக்கம் ஏற்படுத்திய இலக்கிய வடிவ மாற்றங்களில் இதுவும் ஒன்று. நடிப்பதற்கு மட்டுமன்றி நாடகங் களைச் சுவைத்துப் படிப்பதற்கும் இவ்வடிவம் ஏற்றதாக உள்ளது. தமிழில் தோற்றம் பெற்ற கவிதை நாடகங்கள் காவியப் பண்புடைய நாடகங்களாக விளங்கித் தமிழின் வளமையை வெளிப்படுத்தியுள்ளன.

வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் எழுதிய 'மானவிஜயம்' குறிப்பிடத்தக்க கவிதை நாடகமாகும். இது களவழி நாற்பது மற்றும் 'குழவி இரப்பினும்' என்று தொடங்கும் புறப்பாட்டினையும் ஆதாரமாகக் கொண்டதாகும். வெண்பாவும், விருத்தப்பாவும் விரவிய நிலையில் 'அங்கம்' என்ற வடிவமைப்பில் இந்நாடகம் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. களவழி நாற்பதினின்றும் சில பாக்கள் மேற் கொண்டுரைக்கப்பட்டுள்ளன. முதற்களத்தில் ஆன்ம இலக்கணம், இரண்டாம் களத்தில் போர்ச்செயல் நீதி, மூன்றாம் களத்தில் மெய்யுணர்ந்தாரியல்பு என நாடகச் செய்திகள் வைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆறாம் களத்தில் நாடகச் செய்தியாகப் பொருட் செல்வத்தில் இன்றியமையாமை, களியாட்டின் தீமை, யாக்கைச் சிறப்பு போன்றன விளக்கப்பெற்றுள்ளன. கடவுள் வாழ்த்து, அவை யடக்கம் இவற்றோடு நாடகம் ஆரம்பமாகிறது. நாடக மாந்தரே கதையை நடத்திச் செல்லும் வகையில் நாடகம் ஆக்கப்பட்டுள்ள தால் நாடக மொழியும் அதற்கேற்ப அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. கவிதை நாடகச் சிறப்பான 'தனிமொழி' இந்நாடகத்திலும் அதிகம் பயின்று வருகிறது. அவல நாடகமாக முடிக்கப் பெறுவதால்

நாடகமொழியும் அதற்கேற்ப ஆக்கப்பட்டுள்ளது. நடிப்பதற் கேற்பவும், படிப்பதற்கேற்பவும் இது எழுதப்பட்டிருப்பதால் ஒன்பான் சுவைகளும் விரவிவரும் வண்ணம் சுவையான மொழியைக் கொண்டு விளங்குகிறது. பாத்திரங்களின் பண்பு நலனுக்கேற்ப நடைவேறுபாடும், சொல் ஏற்ற இறக்க நிலையும் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளமை நாடக மொழியின் புதிய வளர்ச்சிக் கூறாகும்.

பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை எழுதிய 'மனோன்மணியம்' என்னும் கவிதை நாடகம் முழுக்க மேனாட்டு நாடக உத்தியைத் தழுவி ஆக்கப்பட்டுள்ளது. நாடக அமைப்பு ஆங்கிலப் பாணியில் இருப்பினும் கதைச்சூழல் முழுக்க தமிழ்நாட்டின் சூழலையொட்டியே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஐந்து அங்கங் களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ள இந்நாடகத்தின் முதல் அங்கத்தில் ஐந்து களங்களும், இரண்டாம் அங்கத்தில் மூன்று களங்களும், மூன்றாம் அங்கத்தில் நான்கு களங்களும், நான்காம் அங்கத்தில் ஐந்து களங்களும், ஐந்தாம் அங்கத்தில் மூன்று களங்களுமாக மொத்தம் இருபது களங்கள் உள்ளன. பாயிரம் உட்பட இந் நாடகத்தின் அளவு 4502 அடிகள் ஆகும். படிப்பதற்கென்றே எழுதப் பெற்றுள்ள செய்யுள் நடையிலான இந்நாடகம் விரிவான கவிதை நடையிலான உரையாடலைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. ஆட்சி, சூழ்ச்சி, மந்திராலோசனை, தூது, வீரம், போர், நாட்டு வளம், இயற்கை வளம், களவு, காதல், கற்பு, திருமணம், அறம், சமயம், தத்துவம், பக்தி, அன்பு நெறி, நட்பு, துறவு எனப் பல்சுவை நிகழ்வுகள் கொண்டு இந்நாடகம் ஆக்கப்பட்டுள்ளதால் நாடக மொழியும் அவ்வகைத்தே பல்சுவையுடன் விளங்குகிறது. 'மனோன்மணியம்' நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள பாத்திரப் போராட்டங்கள் (character complication) மிகவும் சிறப்பான தாகும். வெள்ளை மனதுடைய சீவகன், நேரெதிர் குணம் கொண்ட குடிலன், தூய சுந்தரமுனிவர், கெட்ட எண்ணம் கொண்ட சாடர், சூழ்நிலைக்கேற்ற மனங்கொண்ட பாவதேவன், சிறந்த புருடோத்தமன், மங்களமான மனோன்மணி என நல்ல பாத்திரங் களையும் முரண் பாத்திரங்களையும் படைத்து, பாத்திரங்களின் குணநலன்களுக்கேற்பப் பெயரிட்டும் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. இவ்வகைப் பாத்திரங்களுக்கேற்ப அமைக்கப் பெற்றுள்ள நாடக மொழியும் பல்வேறு குணநலன்களை வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் வடிவமைக்கப்பெற்றுள்ளது. மேலும் மேனாட்டு நாடக உத்தியைப் பின்பற்றி 'நாடகத்துள் நாடகம்' என்னும் உத்திமுறையும் இந் நாடகத்தில் உருவாக்கப் பெற்றுள்ளது. இவ்வகையில் இடம் பெறும் 'சிவகாமியின் சபதம்' நாடகம் நாடக மொழியமைப்பில் ஒரு படிநிலை வளர்ச்சியெனக் கொள்ளத்தக்கதாகும்.

மேனாட்டு நாடக அமைப்பையொட்டி தமிழில் கவிதை நாடகங்கள் வந்து கொண்டிருந்த வேளையில், நம் நாட்டின் பிற மொழி நாடகங்களையும் தமிழில் கொணரும் முயற்சியும் மேற் கொள்ளப் பெற்றது. இவ்வகையில் காளிதாசரின் 'சாகுந்தலம்' நாடகம் தமிழில் முக்கிய இடத்தைப் பெறும் தழுவல் நாடகமாக விளங்கியது. 1887இல் லட்சுமி அம்மாள் முதன்முதலாகத் தமிழில் தழுவிய நாடகமாகச் 'சகுந்தலை விலாசம்' நாடகத்தினைப் படைத் தார். 1888இல் சங்கரலிங்கக் கவிராயர் மேடைக்கேற்ற வகையில் 'சகுந்தலை விலாசம்' நாடகத்தினைப் படைத்தளித்தார். மேலும் சகுந்தலை நாடகம் அப்படியே மொழிமாற்றமும் செய்யப் பெற்றது.

சமூகம், வரலாறு மற்றும் தொன்ம நாடகமொழி

தமிழில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ள இவ்வகை நாடக வடிவங்களின் நாடக மொழியானது உயிரோட்டத்துடன் நாடகப் பண்புக்கேற்ப அமைந்து வந்துள்ளது. மேடைமொழியின் அடிப் படை இலக்கணத்துக்கேற்பவும், தமிழ் மக்களின் மனநிலைக் கேற்பவும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ள அமைப்பாகவே இது விளங்கு கிறது எனலாம். இவ்வகையில் சமூக நாடகம், வரலாற்று நாடகம் மற்றும் தொன்ம நாடகம் போன்ற ஒவ்வொன்றும் அந்தந்த நாடக வகைமைப் பண்புக்கேற்ப மொழியமைப்பினைக் கொண்டு இலங்குகின்றன. சமூக நாடகங்கள் அன்றாட நடைமுறை வாழ்வில் அறியப்படுகின்ற வாக்கியங்களைக் கொண்டே, பெரிதும் ஆக்கப் படுகின்றன. வரலாற்று நாடகங்கள் வளமையான சொற்கட்டுக் களுடன் எதுகை மோனை மற்றும் இலக்கிய மேற்கோள்களுடன் தமிழரின் வீரம், காதல் போன்ற அடிப்படைக் குணங்களை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன. தொன்ம நாடகங்கள் அமைதி, அறம், நல்லொழுக்கம் என நற்பண்புகளை வெளிப்படுத்தி இயல் பான சொல்லாக்கத்துடன் தமிழின் சுவை கலந்த வாக்கியங்களை இழையோட விடுகிற பாங்கில் புனையப்படுகின்றன.

தொழில்முறை நாடகங்கள் தனித்தன்மை வாய்ந்த, நீண்ட நாடக உரையாடல் கொண்ட, இசைப்பாடல் விரவிவரப்பெற்ற நாடக மொழியினைக் கொண்டு விளங்குமாற்றை இங்குக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். பெரும்பாலும் சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகங்களே தொழில்முறை மற்றும் சிறப்பு (ஸ்பெஷல்) முறை நாடகக் குழுக்களின் நாடகங்களாக உள்ளதால் தமிழிசைப் பாடல்கள் விரவிய இலக்கிய நடைகொண்டு விளங்கிவருகின்றன. இன்று அவரது நாடகச் சொற்கள் திரைப்படத்தின் தாக்கத்தால் சிதைக்கப்பட்ட நிலையில், சில குழுவினரால் வழங்கப்பட்டு வருவது வருத்தத்திற்குரிய செய்தியாகும்.

நாடக ஆசிரியர்களிலே சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகங்கள் இன்றும் பட்டி தொட்டிகளிலெல்லாம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றனவென்றால் அவரது நாடக மொழியும் முக்கியமான காரணமாகும். நாடக ஆசிரியர்களிலே மிகவும் அழகான தொடர்கள் மூலம், ஆழமான பொருள் வைத்து, தேர்ந்த நடையில் தமிழிசைப்பாடல் கலந்து நாடகம் செய்தவர் சங்கரதாச சுவாமிகள் மட்டுமே எனலாம்.

சங்கராதாச சுவாமிகளின் 'சதி அநுசுயா' நாடகத்தின் உரையாடல் மொழியினைச் சான்றாக நோக்கலாம்.

நாரதர்: (பாட்டு)

> பதிவிரதை யென்பவ ளநுசூயா
> பக்தியில் மிகுந்தவ ளநுசூயா
> மதியுணர் மெய்ஞ்ஞானி யநுசூயா
> மனநிலை வசமுள்ளா ளநுசூயா
> . . . .

சரசுவதி: நாரதா எங்கிருந்து வருகிறாய்?

நாரதர்: பிரதிஷ்டாவனத்திலிருந்து வருகிறேன்.

லட்சுமி: எங்கள் மூவர்களுடைய நாயகர்களைக் கண்டாயா?

நாரதர்: ஆம் கண்டேன். அவர்களை மாத்திரம் என்ன! உங்கள் மாமியாரையும் கண்டேன் (சதி. அநு. களம்-5, காட்சி 2)

பயின்முறை நாடகக் குழுவினரின் நாடகங்கள் ஓரளவு மேனாட்டுத் தாக்கத்தின் அமைப்பிலான ஆங்கிலம் கலந்த மொழி நடையைக் கொண்டு விளங்கினாலும், கற்றோரையும் தமிழ் நாடக மேடைபால் கவர்ந்திழுப்பதுவும் நோக்கமாக இருந்தமையால் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பாகவே கருத வேண்டியுள்ளது. குறிப்பாக பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'சபாபதி' நாடகத்தின் நாடக மொழியினைக் கொள்ளலாம்.

சின்னசாமி முதலியார்: (படிக்கிறார்) 'சௌத் இண்டியன் ரெயில்வே மெட்ராசிலிருந்து புறப்பட்டு குப்... குப்...குப்.. குப். . . - குப். . . குப். . . குப். . . அப்பேன் - இது என்னா அப்பேன்

சபாபதி முதலியார்: உங்களுக்கு சரியா பழக்கத் தெரியலே வாத்தியார் (படிக்கிறான்)

நான் படிக்கிறேன் பாருங்க (சௌத் இன்டியன் ரெயில்வே, மெட்ராசிலிருந்து புறப்பட்டு குப். . . குப். . . குப். . . குப். . குப். . . குப். . . குப். . . குப். . . குப். . .

சின்னசாமி முதலியார்: அப்பேன், என்னாப்பேன் இந்த குப். . . குப்?

சபாபதி முதலியார்: பொகை போறது?

சின்னசாமி முதலியார்: ஆ, எவ்வளவு தூரம் போறது?

சபாபதி முதலியார்: செங்கல்பட்டு வரைக்கும்

(சபாபதி காட்சி: 1)

வரலாற்று நாடகங்களின் உரையாடல் வரலாற்றுச் சிறப்பின் மேன்மையை வெளிப்படுத்தி மிடுக்கோடு அமையலாயிற்று. எடுத்துக் காட்டாக அரு. இராமநாதனின் 'இராஜராஜ சோழன்' நாடக மொழியினைக் காணலாம்.

இராஜராஜசோழன் (சிரிப்புடன்): விமலாதித்தா, உன் நாட்டில் என்னென்ன புதுப்புது வரிகள் போட்டிருக்கிறாய்?

விமலாதித்தன் (சிரிப்புடன்): தாசிகள் முகம் பார்க்கும் கண்ணாடி களுக்கும் தனவந்தர்கள் தாங்கிச் செல்லும் குடைகளுக்கும் வரிவிதித்திருக்கிறேன். அந்த வரிகள் மக்களைப் பாதிக்காது என்பதால்

இராஜராஜன் (சிரிப்புடன்): எங்கள் நாட்டில் தாசிலோலர்களையும் கள்ளுக் குடியர்களையும் தேர்தலுக்குத் தகுதியில்லாதவர் என்று தள்ளிவிடுகிறோம். விமலாதித்தா, நான் விளையாத நிலங்களுக்கு வரிகளை நீக்கிவிட்டு திருமண வரியையும் ஆள்வரியையும் அதிகரித்திருக்கிறேன்.

வரலாற்று நாடகங்களில் பாரதிதாசன் கையாண்ட மொழி நடை தனித்துவம் வாய்ந்தது. 'சத்திமுத்தப் புலவர்' நாடகத்தின் வரிகளைப் பார்க்க இது புலப்படும். கவிதை நடையில் தமிழ்ப் புலவரின் வறுமை நிலையை வெளிப்படுத்தும் பாங்கு அழகானது.

மனைவி: நீங்கள் ஏன் அரசரிடம் போகக்கூடாது?
நம் வறுமை ஏன் ஏகக் கூடாது
ஏன் சொல்லுகிறேன் எனில்
என் மக்கள் உள்ளம் நோகக் கூடாது
அதனால் நான் சாகக்கூடாது

புலவர்: பசியான துன்பக்கடல்
அதில் துடிக்கும் உன்உடல்
கொதிக்கும் மக்கள் குடல்
எப்படி முடியும் இந்த நிலையில்
உங்களை விட்டு வெளியில் புறப்படல்

மனைவி: வேறென்ன வழி
சரியல்லவா என்பழி
செல்லாவிடில் வருமே பழி *(சத்தி. புல. களம்: 3)*

வரலாற்று நாடக வரிகளைத் தமிழாய்ந்த பேராசிரியர் பெரு மக்கள் ஆக்கியுள்ள திறம் அறிவுரை மிகுந்த தெளிவான செய்தியை உணர்த்துவதோடு மொழிவளம் சிறக்க வழி செய்கின்றன. மு. வரதராசனின் 'திலகவதியார்' நாடகம் முதற்கூற்றாக அமைகிறது.

திலகவதியார்:தம்பி. இது இறைவனுடைய திருவருள் என்றே நம்பு. பதவி, பட்டம். . . படிப்பு இவை எல்லா வற்றையும் மதிக்காதே. அன்பு கொண்டு இவை களை மட்டும் போற்றி வாழக் கற்றக்கொள் (திருநீறு எடுத்தணிந்து) இதோ ஈசன் அருள் என்று அணிந்து கொள்

மருணீக்கியார்: (அதைப் பெற்றுக் கொண்டு) நல்வாழ்வு பெற்றேன் (அணிகிறார்). பதவிக்கும் பெருமைக்கும் ஆசைப் பட்டு நெறி அறியாமல் மயங்கினேன். அக்கா, மயக்கம் தீர்ந்தேன்; தீர்ந்தேன்

திலகவதியார்: (பெருக்கு மெழுகுவதற்கு வேண்டிய தோண்டி முதலியவற்றை எடுத்துக்கொண்டு) விடியற்காலை ஆயிற்று. கோயிலுக்குப் போவோம் வா. தொண்டு செய்வோம் வா. தொண்டுதான் மனத்தைத் தூய்மை செய்யும். தொண்டுதான் மனத்தைக் கோயிலாக்கும். தொண்டுதான் தெய்வ நெறி, வா. போவோம்.
(திலக. காட்சி: 7)

தொன்மை இலக்கியங்களை நாடக வடிவிலாக்கி அவற்றின் கருத்துக்களை வடிவ மாற்றம் செய்து மக்களிடையே கொண்டு செல்லும் வகையில் அண்மைக் காலமாக முயற்சி நடைபெற்று வருகிறது. இவ்வகையிலமையும் நாடக மொழியானது தொன்மைப் பெருமை சிதையாமல் நடைமுறைக்கேற்ற செய்திகளுடன் விளங்கிப் புதியதோர் வகையாகப் பரிமாணம் பெற்றுள்ளது. முனைவர் க. இரவீந்திரனின் 'மாதவ மேகலை' நாடக மொழி இதனைப் புலப்படுத்தும்.

சித்திராபதி: அரசியாரே. . . அனைத்தையும் அறிந்து கொண்டேன். கூத்தாடும் குலத்துக் கணிகை தன் குலத்தொழிலை மறந்ததால் வந்த கேடு இது! காவிரிப்பூம்பட்டினத்துக் கணிகையர் நூற்று இருபத்து ஒருவர். இவர்களில் என்பாடு வேறு யாரும் பட்டதில்லை. என் மகள்

மாதவி கோவலனது மாலைக்கு அடிமையாகி அவன் மறைந்தவிட்ட செய்தி கேட்ட உடனேயே ஆடலைத் துறக்க முனைந்தாள். அவள் மகள் மணிமேகலை மணமுடிக்காமலே தவக்கோலம் பூணத் துணிந்து விட்டாள். அழகை வாரி இறைக்க வேண்டிய அவள் கைகளில் பிச்சைப் பாத்திரம் புகுந்திருக்கிறது. அதை என் குலம் ஏற்றுக்கொள்ளாது. மணிமேகலை மறுபடியும் நடன மகளாக வாழ வேண்டும். என்னிடமே மணிமேகலையைத் தாங்கள் ஒப்படைக்க வேண்டும். அவள் என் வீட்டிலேயே இருக்கத்தக்கவள்.

இராசமாதேவி:மணிமேகலையை மறுபடியும் காமமும் கள்ளும், களவும், பொய்யும் நிறைந்த உன் வீட்டிற்கு ஒருக் காலும் அனுப்பமாட்டேன்.

சித்திராபதி: (மணிமேகலையை நோக்கி) மணிமேகலையே. . . என் குலக்கொழுந்தே. . . . எப்படியாயினும் மறுபடியும் உன்னை நம் குலப்பெருமை காக்கும் வண்ணம் நடனமகளாக ஆக்க வேண்டுமென்பதற் காக எப்படியெப்படியோ கணக்குப் போட்டேன். எல்லாம் தப்புக் கணக்காகப் போய்விட்டது.

இராசமாதேவி:கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த மணிமேகலை இன்று நல்லோர் போற்றும் அறமகளாக சாதி, மத, வேறு பாடற்ற சமத்துவத்திற்காகப் பாடுபடுவதை நினைத்துப் பெருமை கொள்வதை விட்டுவிட்டு உன் இழிந்த குலப்பெருமை பேசிக்கொண்டிருப்பது அறமில்லை சித்ராபதி!

சித்திராபதி: நாம் பிறந்த குலத்தை மறப்பது நன்றி மறப்பதற் கொப்பானது! எனக்கு எனது குலம் மிகவும் பெருமைக்குரியது!

மணிமேகலை:(சித்திராபதியைப் பார்த்து) எது குலப்பெருமை! ஆடல் மகளென்றும், பரத்தையர் குலத்துப் பிறந்த கணிகையென்றும், அழகுகாட்டி ஆடவரை மயக்கிப் பொருள் கறக்கும் களிமகள் என்றும் இந்த உலகம் வழங்கிய இழி பெயரெல்லாம் நம் குலத்துப் பெருமையென்று பறைசாற்றுகிறீர்களா? இதனால் தானே விலைமகள் குலத்து விலைபோகிற மகளாகத் தன்னையும் உலகம் நினைத்து விடக் கூடாதென்பதற்காக என் தாய் மாதவி தன் காதல் கணவன் கோவலனாகிய என் தந்தை இறந்தவுடன்

மாதவம் பூண்டு ஆடலைத் துறந்தாள். அன்றே நம் குலத்துக்குப் பெருமை சேர்ந்துவிட்டது. அனைவரும் போற்றும் அழகும் இளமையின் உணர்வுகளும் எனக்கிருக்கிறது, ஆடற்கலையின் மேல் அளப்பரிய காதலும் இருக்கிறது! ஆனால் சமுதாயக் கடமை என்ற ஒன்றையே அழகென நான் நினைப்பது நம் குலத்துக்கு மேலும் பெருமை சேர்க்காதா? 'கணிகையர் குலத்தில்' பிறந்த மணிமேகலை களிமகள் அல்லள்! கண்ணியம் மிக்கவள்! என்பதே நம் குலப் பெருமை! அழகுகாட்டி ஆடல் புரியாமல் என் கைகள் பசித்தோர்க்கு உணவளிக்கட்டும்! எனது கண்கள் ஏழைகட்குப் பரிவு காட்டட்டும்! தாளத் திற்குத் தடம் பதிக்கும் எனது கால்கள் அறம் காக்கும் பாதையில் அழகு நடை பயிலட்டும்! தாங்களும் இந்தப் பாதையில் பயணப்பட வேண்டும்.

சித்திராபதி: பெருமைப்படுகிறேன். உலகம் தெரிந்துகொண்டேன் (மணிமேகலையை ஆரத் தழுவுகிறாள்)

(மாதவமேகலை. பக். 112-113)

அடுக்கு மொழி நடை

தமிழ் நாடக மேடையில் அழகுதமிழில் அடுக்குமொழி நடையமைப்பைப் புகுத்தி மேடை மொழியில் கருத்துப் புரட்சி செய்த பெருமைக்குரியோர் திராவிட இயக்கத்தாரே ஆவர். தமிழ் நாடகமேடையைத் தங்களுக்கான இயக்கப் பிரச்சாரக் களமாக்கிக் கொண்டு தனித்துவம் வாய்ந்த மொழிநடையில் நாடகமாக்க முயற்சி மேற்கொண்டனர். இவ்வகையில் தேர்ந்த அரசியல்களம் திறம்பட்ட படைப்புக்களம் என இருவகையிலும் மேம்பட்டு, பல நாடகப் படைப்புகளுக்குரியவர்களாகப் பேரறிஞர் அண்ணாவும் கலைஞர் மு. கருணாநிதியும் குறிப்பிடத்தக்க பங்கு பணியாற்றியுள்ளனர்.

'நீதி தேவன் மயக்கம்' நாடகத்தில் அறிஞர் அண்ணா கையாண்டுள்ள நடையும் அதன் வார்த்தைகளுக்குள்ளே இழையோடும் கருத்துச்சுவையும் தனித்துவம் வாய்ந்து அமைவதைக் கீழே கண்டுள்ள காட்சி விளக்கும்.

இராவணன்:தாங்கள் விரும்பியது என்ன? மும்மலங்களை அடக்கிய மூர்த்தியே! விண்ணும் மண்ணும் போற்றும் தேவனே! அருள் போன்ற அவர்கள் ஆகுதி அளித்தனர் – ஆனால் நீர் . . . எதை விரும்பினீர். . . மனத்தூய்மையால் தேவபதவி பெற்றவரே! எதை

விரும்பினீர். . . . சொல்ல மாட்டீர் . . . சப்த ரிஷிகளின் பத்தினிமார்களையல்லவா விரும்பினீர்.

யாகம் காணச் சென்றீர், மோகங்கொண்டு விட்டீர் – யாகத்தில் ஈடுபட்டிருந்த சப்தரிஷிகள் மனைவிமார் மீது. . . இந்திரியங்களை அடக்கியதால் இந்தத் தேவபதவி பெற்றீர் – உம்மை வணங்கி வரம் கேட்டனர் தவசிகள். நீரோ காமம் கக்கும் கண் களுடன் ரிஷி பத்தினிகளைப் பார்த்தபடி நின்றீர்.

அவர்களைக் கற்பழிக்கத் திட்டமிட்டீர். . . உண்டா? இல்லையா?

அக்னிதேவன்: ஏதோ ஒரு வகையான மனமயக்கம்.

இராவணன்: உமக்கு! வரம் அருளப்போன நீர் காமப்பேயானீர்– பெயரோ தேவன் – புகழோ அபாரம் – செயலோ மிக மிக மட்டரகமானது. . . அக்னி தேவனே! யாகங்களை அழித்தனர் அரக்கர் என்கிறார்களே அவர்கள் கூட அவ்வளவு ஈனத்தனமாக நடந்து கொண்டதில்லை நீதி தேவா! யாக குண்டங்களருகே இது போன்ற ஆபாசங்களின் அனந்தம் – யாகம் பகவத் ப்ரீதிக்கான காரியம் என்று வியக்யானம் கூறுகிறார்! கம்பர்!

இந்த யாகங்களின் இலட்சணம் இப்படி இருக்கிறது! யாகங்களுக்குச் சென்று வரம் அருளப்போகும் தேவர்களின் செயல் இவ்விதம் இருக்கிறது.

அக்னிபுத்ரன்: மனமயக்கம் என்றுதான் கூறினேனே!

இராவணன்: உமக்கு மனமயக்கம் ஏற்படலாமா? யாக குண்டத் தருகே அமர்ந்திருந்த ரிஷி பத்தினிகளிடம் ஏற்பட்டதே மன மயக்கம் – கண்டித்தனரா – தேவ பதவியை இழந்தீரா? – இல்லையே – காமாந்தகார சேட்டை புரிந்தீர் – புரிந்தும், அக்னி தேவனாகவே கொலு வீற்றிருக்கிறீர் – என்னையோ இந்த கம்பர் அரக்கனாக்கினார் – என் ராஜ்யம் அழிந்தது தர்ம சம்மதம் என்று வாதாடுகிறார். நான் அரக்கன்! ஆனால் நான் செய்ததில்லை! தாங்கள் செய்யத் துணிந்த அக்கிரமத்தை. . .

ஆரியர்கள் செய்யும் யாகங்களைப் பற்றி, நான் எப்படி மதிப்பு கொள்ள முடியும்? இந்த யாகங்

களில் பிரசன்னமாகும், அக்னி போன்ற தேவர்
களிடம் நான் எப்படி மதிப்பு காட்ட முடியும்!
ஆகவேதான், யாகங்களை அழித்தேன். ரிஷிபத்தினி
களைக்கூடக் கற்பழிக்கத் துணியும் இந்தத் தேவர்கள்,
என்னை இழித்தும், பழித்தும் பேசலாமா?
இவர்களின் அக்கிரமத்தை அம்பலப்படுத்த யாரும்
கிளம்பாததாலேயே இவர்களுக்கும் – இவர்களின்
புகழ்பாடிப் பூரிப்படையும் இந்தப் புலவருக்கும்,
என்னைக் கண்டிக்கத் துணிவு பிறந்தது. . . .

கூப்பிடுங்கள் ஒவ்வொரு தேவனையும் . . . அவரவர்
களின் அக்கிரமச் செயலை, ஆதாரத்தோடு
எடுத்துக் கூறுகிறேன். . . மறக்க முடிகிறதா இந்த
மகானுபாவர்களால் என்று பார்ப்போம். . .
(நீதிதேவன் மயக்கம், காட்சி. 8))

பேரறிஞர் அண்ணாவின் வழியில் கலைஞர் மு. கருணாநிதி மேற்கொண்ட உரையாடல் நடையும், கையாண்ட மொழியும் சிந்தனையைத் தூண்டும் வண்ணம் அமைந்திருந்தன. ஆங்காங்கே நகைப்பினை வரவழைக்கும் நையாண்டிகள் மூலம் கருத்துப் பிரச்சாரம் மேற்கொள்ளும் பாங்கும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஒவ்வொரு நாடக மொழியும் கதையமைப்பின், கருத்தமைவின் அடிப்படையில் மெருகுபெற்று விளங்கின. எடுத்துக்காட்டாக, ‘புனித இராஜ்ஜியம்’ நாடகக் காட்சியின் பகுதிகளைக் காணலாம்.

பொடியன்: *என்ன அண்ணாச்சி அக்கிரமம் இது! இப்பத் தானே மதுவிலக்கு மாநாட்டிலே, ‘மதுவை ஒழித்தே தீர வேண்டும்’ என்று மார்தட்டிப் பேசினே? அதுக் குள்ளே ஆளே மதுக்குடமா ஆயிட்டியே?*

அண்ணாச்சி: முட்டாளே! கேளுடா, மாநாட்டிலே பேசிட்டுப் புறப்பட்டேனா? புறப்பட்டு வந்த வழியிலே என் நண்பன் வீட்டுக்குப் போனேன். அவன் மேஜை மேலே ஒரு ‘பிராந்திப்’ பாட்டிலை வச்சுகிட்டு வாடா வான்னு என்னைக் கூப்பிட்டான். அந்தப் பாட்டிலைப் பார்த்ததும் அதை ஒழித்தே தீரணும்னு நெனைச்சேன்.
எப்படி ஒழிப்பது? சிந்தனை செய்தேன்!
பாட்டிலை! கவிழ்த்தேன் என் வாயில் எடுத்தேன்
மது ஒழிந்தது! இப்ப நீ என்னடா சொல்ற? மதுவை ஒழிப்போம் என்று வாயளவில் பேசினால் போதுமா? என்னைப் போலச் செயலில் அல்லவா காட்ட வேண்டும்!

பொடியன்: அண்ணாச்சி! நான் கூட மதுவை எப்படி ஒழிக்க முடியும் என்று தெரியாமல் இதுவரையில் தவித்துக் கொண்டிருந்தேன். நீ அதற்கு ஒரு வழி கண்டுபிடித்து விட்டாய்! சரியான வழி! நானும் இப்போதே உன் முன்னிலையில் சபதம் எடுத்துக்கொள்கிறேன். சாராயம் காய்ச்சப் பயன்படுகிற எந்தப் பொருளாக இருந்தாலும் அவற்றை அழிப்பதையே குறிக்கோளாகக் கொள்வேன். அவற்றைச் சேகரித்து கொப்பரைகளிலே போட்டுக் கசக்கிப் பிழிந்து கொதிக்க வைப்பேன். அந்தக் கொடிய மதுபானத்தை நாட்டிலே விட்டுவைக் காமல் அனைவரையும் குடிக்கச் செய்வதின் மூலம் மதுவை ஒழிப்பேன். ஒழித்தே தீருவேன்! எப்படி அண்ணாச்சி என் திட்டம்?

அண்ணாச்சி: அருமையான திட்டம் – நான் ரொம்ப நாளா நடத்திக்கிட்டிருக்கிற திட்டம். வாடா வா! நீயும் என்னோட பங்குதாரனாகச் சேர்ந்துக்கலாம். சட்ட சபையிலே கூட ஒருத்தர் பேசியிருக்கார். பார்த்தியா? முன்னெல்லாம் போலீஸ்காரர்கள் சாராயம் காய்ச்சினார்கள் என்றும் இப்போது பொது மக்களே பலபேர் அந்தத் தொழிலை நடத்து கிறார்கள் என்றும் பேசியிருக்கிறாரே! அந்தப் பொது மக்கள் யாருடா? யாரு நாம் தானே அந்தப் பொது மக்கள்?

பொடியன்: ஆமாம்! ஆமாம்! புனித ராஜ்யத்தின் பொது மக்கள்! வாழ்க புனித ராஜ்யம்! வெல்க புனித ராஜ்யம்!

(புனித இராஜ்ஜியம், காட்சி. 1)

நொண்டி: தலைவர் சொல்றது நூத்துக்கு நூறு உண்மை சில பசங்க கொள்ளையடிக்கிறானுங்க! சில பசங்க ஊழலிலேயே கிடந்து மிதக்குறாங்க!

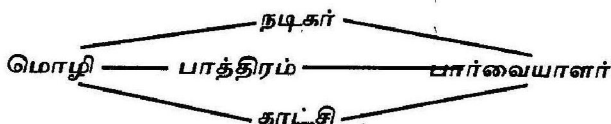
அண்ணாச்சி: ஆமாம் ஆமாம் இதோ அதற்கு சாட்சி! என்னால் சரியாகப் பேச முடியாததால் என் சிநேகிதன் ஒருத்தன் எழுதிக் கொடுத்ததை அப்படியே படித்துக் காட்டுகிறேன். அதாவது,

கொள்கைக்காரர்கள் கொழுத்துவிட்டார்கள்
ஊழல் பேர்வழிகள் நிறைந்து விட்டார்கள்
லஞ்சம் கொஞ்சுகிறது!

மஞ்சம் கெஞ்சுகிறது!
நமது ஊர் வாய்க்கால் மணக்கிறதா?
வரப்பு ஓரங்கள் சுவைக்கிறதா?
குட்டையில் குளிக்க முடிகிறதா?
ஏரிகள் எல்லாம் எரிந்து கருகி விடவில்லையா?
(புனித இராஜ்ஜியம், காட்சி, 4)

மேடைமொழி

மேடைகளில் காட்சி வெளிப்பாட்டுக்கு மிகவும் அடிப்படையாக விளங்குவது மொழியாகும். இதுவே மேடை மொழியெனப் படுகிறது. மேடையில் நாடகம் படைத்தளிக்கப்படும்போது பாத்திரங்களுக்கிடையேயான கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்கும், அக்கருத்து பார்வையாளரைச் சென்றடைவதற்கும் மொழி முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது.



"ஒரு மொழியானது தேவைக்கேற்ற பயன்பாடு கொண்டு விளங்க வேண்டும்; பயன்பாட்டில் நிறைவு செய்ய வேண்டும்"[10] என்பர். இவ்வகையில், மேடை மொழியானது பயன்பாட்டின் அடிப்படையில் மூன்று நிலைகளில் அமைந்துவரும். அவை,

அ) இருமொழி

ஆ) ஒருமொழி

இ) தனிமொழி

இருமொழி (உரையாடல்)

மேடையில் இரண்டு பாத்திரங்கள் மாறிமாறி உரையாடல் நிகழ்த்தும்போது இவ்வகை மொழிப் பயன்பாடு அமைந்துவரும். ஒருவர் பேசுவதற்கான மறுமொழியினை இன்னொருவர் பேசுவதாக இச்செயல்பாடு விளங்கும். தமிழ் நாடகத்தில் இவ்வகை மொழிப் பயன்பாடே மிகுதியாகப் பயின்று வரும். இவ்வகை மேடை மொழியின் முக்கியப் பயன்பாடுகளாகக் கீழ்க்காணுபவை விளங்கும். அவை,

---

10. A.K. Haliday, 'Language Structure and Language Functions', New Horizons in Literature, p. 141.

அ) கருத்துக்களை வெளி உலகுக்கு வெளிப்படுத்துவது

ஆ) சமுதாயப் பிணைப்புக்களைக் கட்டிக்காப்பது

இ) சூழலுக்கேற்ற தொடர்புகளைப் பேணுவது

போன்றனவாகும். அனைத்துவகை நாடகங்களுக்கும் இவ்வகை அமைப்பு பொதுவானதாக இருக்கும்.

ஒருமொழி

மேடையில் ஒரு பாத்திரம் மட்டுமே மற்ற பாத்திரங்களைப் பார்த்தோ அல்லது பார்வையாளரைப் பார்த்தோ பேசும் மொழி இவ்வகைப்படும். கதை கூறல் முறையில் அமையும் நாடகங்களில் நாடகத்தின் அடிப்படைக் கூறே முன்னிலைப்படுத்தப்படுகிறது. தமிழகத்தில் பல நாடக வடிவங்கள் இவ்வகைக் கதைகூறல் முறையில் அமைந்து வந்துள்ளன. கீர்த்தனைகள், வில்லுப்பாட்டு, வீரவரலாற்றுக் கதைகள் போன்றன இவ்வகையிலேயே அமைந் துள்ளன. ஒரு பாத்திரம் மட்டுமே வெவ்றேு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திப் பேசுவதாகவும் இது விளங்கி நிற்கும்.

அ) பாத்திரங்களின் இயல்பான கற்பனைத் திறன்

ஆ) பேச்சு, எழுத்து, வாசிப்பு ஆகிய கூறுகள்

இ) கிளைக்கதைகள்

போன்றன இவ்வகை மேடை மொழியின் முக்கிய இணைவுகளாக அமைந்து வரும்.

தனிமொழி

மேடையில் ஒரு பாத்திரமானது, தனக்குள் தன்னைப் பற்றிப் பேசுவதாக அமையும் மொழி தனிமொழி எனப்படும். தனது நிலைப் பாடு பற்றியோ, தன்னைப் பிறவற்றோடு தொடர்புபடுத்திக் கொண்டோ பேசுவதாக இவ்வகை மொழியமைப்பு பயின்று வரும். தனித்திருக்கும் அல்லது தனித்து இருப்பதாகப் பாவனை செய்து கொள்ளும் ஒருவரால் தன்னுரை நிகழ்த்தப்பெறலாம். நாடக மரபில், ஒரு பாத்திரம் தனக்குத் தானே பேசிக் கொள்வது தன்னுரையாகும். தமிழில் நொண்டி நாடக வடிவம் இவ்வகை மொழியினைக் கொண்டு விளங்கித் தன்னிலை கூறியது. மேலும் பிற்காலத் தமிழ் நாடகங்களிலும் குறிப்பிட்ட பாத்திரப் படைப்புக்கள் மூலம் இவ்வுத்தி செம்மையாகக் கடைபிடிக்கப் பெற்றுள்ளது.

இயக்கம்

ஒரு நாட்டின் பண்பாட்டுக் கூறுகளை வெளிப்படுத்தி நிற்பதோடு அதன் வளர்ச்சியோடு இயைந்து வளரும் தன்மையது நாடகமாகும். உலகளாவிய நாடகக் கலையின் பொதுவான கூறும் இதுவேயாகும். 'நிகழ்காலச் சமுதாயச் சூழலோடு நெருக்கமான உறவு கொண்டு விளங்குவதில் நாடகம் முதன்மையானது'[11] என்னும் அறிஞர் கூற்றும் இவ்வுண்மையைத் தெளிவுபடுத்தும். ஒரு நாட்டின், நாட்டு மக்களின் உணர்வுகளையும் தேவைகளையும் உள்வாங்கிக் கொள்ளும் திறனும் இயங்குநிலையில் அவற்றை வெளிப்படுத்தும் திறனும்தான் நாடகக் கலையைக் 'காலத்தின் கண்ணாடி' என உணர்த்திக் கொண்டுள்ளன. வான்வெளிக்கு ஏவப்படுகின்ற ஏவுகணை அதன் ஏவுதளத்தில் சக்தி பெற்று மேலெழும்புவது போல மக்கள் உணர்வுகளைத் தட்டியெழுப்பி மேலெழுப்பும் ஏவு தளமாக நாடகமும், நாடக மேடையும் அமைய வல்லனவாகும். அதனைத் தொடர்ந்தமையும் அதன் வீச்சு, பன்மடங்கு சக்தி வாய்ந்ததாக அதன் இலக்கு நோக்கிப் பரவுகிறது. இத்தகைய நாடகச் செயல்பாடு தமிழகத்தில் நாட்டு விடுதலை இயக்கம், திராவிட இயக்கம், கல்வி (அறிவியல்) இயக்கம் போன்றவற்றிற் காக அமைந்து விளங்கியது. இவ்வியக்கங்கள் தமிழ் நாடக மேடையைக் கருத்துப் பரவலாக்கத்திற்கும், விழிப்புணர்ச்சி ஆக்கத்திற்கும் ஏற்றவகையில் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தேசிய இயக்கம்

மனத்துக்குள் கனலாகி மாற்றானோடு பொருதுவென்ற மன்னர்கள் ஆண்ட நாடு நம் தாய்நாடு. அரசர்கள் ஆண்ட தேசம் அன்னியர் வசப்பட்டுப் போனபோது அடிமைகளாய் விலங்கணிந்து நின்ற நம் தாய்நாட்டுக்காக விடுதலைப் போர் என்னும் பேரியக்கம் உருவாயிற்று. போர் என்பது தீவிரமானது; ஆனால் அதன் முன்னொட்டாக அமைந்த 'விடுதலை' எனும் தாரக மந்திரம் அமைதியான தீர்வினைக் குறிப்பது. எனவே விடுதலைப்போர் எனப்படுவது இருபெரும் நேரெதிர் உந்து சக்திகளின் பிணைப்பாக அமைந்து நிற்பதாகும். இவ்விடுதலைப் போர் எனும் இயக்கத்திற்கு இந்தியாவின் அனைத்துப் பகுதி இலக்கிய வடிவங்களும், கலை வடிவங்களும் தம் பங்களிப்பினை நல்கியுள்ளன. தமிழகமும் இதில் முன்னணியில் முந்திக்கொண்டது.

---

11. Alexie De Joguevilla, 'Some observations on the Drama amongst the Democratic nations', The Theory of the Modern Stage, p. 484.

தமிழ் இலக்கியங்களும், கலை வடிவங்களும் விடுதலை வேட்கை யினை மக்களிடையே பரப்பிடும் அரும்பணியாற்றியுள்ளன. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகமேடை மிகக் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் வெள்ளையர் எதிர்ப்பினையும், நாட்டு விடுதலை யினையும் முதன்மைக் குறிக்கோள்களாகக் கொண்டு இயங்கிற்று.

நாட்டு விடுதலைக்கான பேரியக்கம் தொடக்கம் பெற்ற நாளிலிருந்து 'வெள்ளையனே வெளியேறு' என்கிற முழக்கம் அனைத்துத் திக்கிலும் எதிரொலிக்கத் தொடங்கிற்று. ஆயுதமேந்திப் போராட வேண்டுமென வலியுறுத்தியோர் ஒரு புறம், ஆயுதமின்றி அறவழியில் விடுதலை பெற வேண்டுமென் றோர் மறுபுறம் என இருவகை உணர்வுநிலைகள் இருந்தபோதும் அடிப்படைக் குறிக்கோள் என்பது விரைந்த விடுதலை என்பதாகவே இருந்தது. இக்கருத்துக்களை மக்களிடையே முன்வைப்பதில் தமிழ் நாடகம் முக்கிய ஊடகமாக விளங்கிற்று.

நாட்டு விடுதலையை முன்வைத்த நாடகங்கள் 'நாட்டு விடுதலை இயக்க நாடகங்கள்' எனப் பெயர்பெறும். இது ஒரு காலக்கட்டச் செயல்பாடாக அமைவதால் இவ்வகை நாடகங்கள் மக்களை விடுதலைக்காகத் தயார்படுத்தும் பணியினைச் செய்து நிற்பதில் நிறைவுகொள்ளும் நிலை உடையனவாகும். நாடகக் கதைகள், பாத்திரப்படைப்புகள், உரையாடல்கள் மற்றும் பாடல்கள் மூல மாக இச்செயல்பாடு மேற்கொள்ளப்படும். தற்கால நாடகத்தின் முன்னோடி வடிவமான தெருக்கூத்து வடிவம் மூலமாகவும் இவ் வுணர்ச்சி ஊட்டப்பட்டிருந்த செய்தியும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். 'நாடகக் கலைஞர்களுக்கு முன்னோடிகளாக விளங்கிய தெருக் கூத்துக் கலைஞர்களையும், அவர்கள் பாடி வீரமுழக்கமிட்ட பாடல் களை இயற்றிய பெயர் தெரியாத இலக்கியச் செல்வர்களையும் பாராட்டவும், வாழ்த்தவும் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம்[12] எனப் பல விடுதலை இயக்க நாடகப் படைப்புக்களை வழங்கிய அவ்வை தி.க. சண்முகம் குறிப்பிடுவது இதனை வலியுறுத்தும்.

தமிழில் பல நாடகக் குழுவினரும், நாடக ஆசிரியர்களும், தனிக் கலைஞர்களும் விடுதலை இயக்கத்திற்கெனப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளனர். கட்டபொம்மன் காலம் தொடங்கிக் காந்தியடிகளார் காலம் வரை சுமார் ஒன்றரை நூற்றாண்டினை இந்திய விடுதலைப் போரின் சகாப்தம் என்று குறிப்பிடுவார் ம.பொ.சிவஞானம்.[13] எனவேதான் அக்காலக்கட்டத்தில் 'கட்டபொம்மன் கும்மி' எனும்

---

12. அவ்வை டி.கே. சண்முகம், நாடகக்கலை, ப. 52.
13. ம.பொ.சிவஞானம், விடுதலைப்போரில் தமிழ் வளர்ந்த வரலாறு, ப. III.

வரலாற்றுக் கதைப்பாடல் குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்கியது. கட்டபொம்மன் சண்டைக் கும்மி, கலியுகப் பெருங்காவியம், வீரபாண்டிய அநுராக மாலை, கட்டபொம்மன் கதைப்பாடல் போன்றன கட்டபொம்மன் புகழ் பாடின. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் நடைபெற்ற பாளையக்காரர் போர் இந்திய விடுதலைப் போரின் முதற்கட்டப் போராகும். எனவே தான் பாளையக்காரர் போர் கட்டபொம்மன் கூத்துக்களில் முக்கிய இடம்பெறலாயிற்று. தொடர்ந்து இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் 'காந்தியடிகளின் அகிம்சை' நாடெங்கும் தாக்கத் தினை ஏற்படுத்தியபோது தமிழ் நாடகங்களும் அதன் பெருமை போற்றுவதில் ஈடுபடலாயின.

1894இல் பண்டித கா. கோபாலாச்சாரியார் என்பார் எழுதிய 'ஸ்ரீ ஆரிய சபா' எனும் நாடகம் காங்கிரசு கட்சியின் தொடக்கக் காலச் செயல்பாடுகளின் அடிப்படையில் அமைந்ததால் அரசியல் சார்புடைய முதல் நாடகமாக இதனைக் குறிப்பிடுவர்.[14] 1922இல் சதாவதானி தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப்பாவலர் எழுதி மேடை யேற்றிய 'கதரின் வெற்றி' நாடகம் முழுக்க விடுதலை குறித்துப் பிரச்சாரம் செய்த நாடகமாக விளங்கியது. இயல்பாகவே தேச விடுதலை உணர்வில் திளைத்திருந்த பாவலர் உணர்வுப்பூர்வமாகத் தேசிய இயக்கப் பிரச்சாரங்களைத் தமது நாடகங்கள் மூலமாகப் பரிணமிக்கச் செய்தார். 'கதரின் வெற்றி' நாடகம் சுதேசி இயக்கத்தின் அடிப்படையாக விளங்கிய கதரின் பெருமையை நாட்டுக்கு எடுத்துக் கூறுவதாக அமைந்தது. தாய்நாடு வாழ, தன்மானம் காக்க, அந்நிய நாட்டுப் பொருட்களை மனத்தாலும் தீண்டாதீர்கள் எனக் காந்தியடிகள் கூறிய கருத்துகள் காட்டுத் தீ போல் மக்களிடையே பரவுதற்கு இந்நாடகம் காரணமாக அமைந்தது. பாவலர், நாகபுரி கொடிப் போர் குறித்து எழுதி மேடையேற்றிய நாடகம் 'தேசியக் கொடி' என்பதாகும்.

> தேச பக்தியே முக்தியாம்
> தெய்வ சக்தியாம்

என்பது தி.க. சண்முகம் 'தேசபக்தி' நாடகம் மூலம் மேடையில் ஓங்கி ஒலித்திடச் செய்த ஒலிகளாகும்.

'தேசபக்தி' நாடகத்தில் மகாத்மா காந்தியின் பிறப்பு முதல் 'அவர் வட்டமேசை மாநாட்டுக்குப் புறப்படுவது வரையிலான நிகழ்வுகள் வில்லுப்பாட்டாகவும் தனியாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன.

---

14. இரா. குமாரவேலன், 'தமிழின் மேடை நாடகங்கள்', தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள், ப. 284.

விடுதலை குறித்த காந்தியடிகளின் எண்ணங்கள் கதை கூறல் முறையில் இதன் மூலம் ஓங்கி ஒலித்தன. 'தேசபக்தி' நாடகத்தில் இடம்பெற்ற உரையாடல்கள் மக்களைத் தட்டியெழுப்பி விடுதலை உணர்ச்சி மேம்படச் செய்யுமாறு அமைந்தன.

> "... சகோதரர்களே! நமது தாய்நாட்டின் விடுதலைக்காகச் சகல தியாகங்களும் செய்ய எப்பொழுதும் தயாராக இருக்க வேண்டும். தேசத்தின் நன்மைக்காக நமது உடல், பொருள், ஆவி இம் மூன்றையும் அர்ப்பணம் செய்ய இப்பொழுதே ஒவ்வொருவரும் கங்கணம் கட்டிக்கொள்ள வேண்டும், 'தேசபக்தியே முக்தியாம்' " (தேசபக்தி, காட்சி. 1)

வெங்களத்தூர் சாமிநாத சர்மா 'பாணபுரத்து வீரன்' என்ற பெயரில் எழுதிய நாடகமே தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களால் 'தேசபக்தி' என்ற பெயரில் மேடையேற்றம் செய்யப்பெற்றது. 'இந்நாடகம் பார்க்கும் மக்கள் உள்ளங்களில் சுதந்திரக் கனலை மூட்டிவிடும் என்பது திண்ணம்' எனப் பத்திரிக்கைகள் பாராட்டின.[15] கோவை அய்யாமுத்து எழுதிய 'இன்பசாகரன்' கவிஞர் எஸ்.டி.சுந்தரம் எழுதிய 'கவியின் கனவு' போன்றன இவ்வகை நாடகங்களேயாகும். மேலும், விடுதலைப் போராட்ட வீரர் தியாகி சுப்பிரமணிய சிவம், தமது 'பாரத விலாச சபா' மூலம் மேடையேற்றிய சிவாஜி, தேசிங்கு ராஜன் போன்ற நாடகங்களும், தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் மேடையேற்றிய முதல் முழக்கம், இமயத்தில் நாம் போன்றனவும் விடுதலை உணர்வு போற்றும் நாடகங்களே ஆகும்.

நாட்டு விடுதலை உணர்வினை மேடையின் மீதிருந்து திக்கெட்டும் பரவிடச் செய்து விடுதலைப் போருக்குப் பங்களிப்புச் செய்த நிலையில் 'சுதந்திரம்' என்னும் விடியலைப்பெற உதவிய தமிழ் நாடகமேடை, பெற்ற சுதந்திரத்தைப் பேணிக் காத்து பெருமை சேர்க்கும் விதத்திலான நாடகங்களையும் படைத் தளித்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். விடுதலையின் அருமையை மக்களுக்கு அறியப்படுத்தும் நோக்கிலான அரும்பணியாக இது அமைந்தது. எஸ்.டி. சுந்தரம் எழுதிய 'வீரசுதந்திரம்', தி.க. சண்முகம் குழுவினர் மேடையேற்றிய 'தேசபக்தர் சிதம்பரனார்' போன்றன இவ்வகையிலான நாடகங்களாகும்.

> "பாரத நாட்டின் பண்பு படைத்த தலைவரை, கப்பலோட்டிய தமிழரை, 1936ஆம் ஆண்டு நவம்பர்

---

15. துரை, 'தேசபக்தி விமர்சனம்', பிரசண்ட விகடன், 9.3.1946.

> **18ஆம் நாள் இந்த மண்மாதா அழைத்துக் கொண்டாள். ஆனால் வ.உ.சி. கண்ட சுதந்திரக் கனவு, அவர் மறைந்த 11ஆம் ஆண்டு நினைவாக நிலைபெற்றது. ஆம் 1947ஆம் ஆண்டு ஆகசுடு 15ஆம் நாள் நம் பாரத நாடு சுதந்திரம் அடைந்தது. தமிழ்ப் பெருமக்களே! கப்பலோட்டிய தமிழனை, அவருக்குத் துணையாக நின்ற உண்மைத் தியாகிகளை, சுதந்திர இந்தியா என்றும் மறவாது அஞ்சலி செலுத்துமாக"** (தேச.சி.கா. 41)

என்ற வரிகள் 'தேசபக்த சிதம்பரனார்' நாடக முடிவில் பின் குரலாக ஒலித்தன. தமிழ்நாடக மேடையின் கடமையுணர்வினை யும், நன்றி மறவாத் தன்மையையுமே இது காட்டுகிறது.

பல நாடகக் குழுக்கள், பல நாடகக் கலைஞர்கள் ஆங்கில அரசின் அடக்குமுறைக்கு ஆளாகி அரிதாரங்களின் உள்ளே வீரத்தழும்புகளைப் பதித்துக் கொண்டனர். விசுவநாத தாசு போன்ற நடிகர்கள் நாடகமேடையினை முழுக்க முழுக்க விடுதலை இயக்க மேடையாக்கிப் புரட்சி செய்தனர்.

> **வெள்ளை வெள்ளை கொக்குகளா**
> **வெகுநாளாய் இங்கிருந்து**
> **கொள்ளையடித்தீர்களே. . . போய்விடுங்கோ**

என்ற மேடையின் ஒலிகேட்டு வெள்ளைக் கொக்குகள் பறந்து போயின வென்றால் அது நாடகம் என்னும் வலிமை மிக்க சக்தியின் வேகமான இயக்கத்திற்குக் கிடைத்த பயன் என்பதே உண்மை.

திராவிட இயக்கம்

தமிழ் நாடகம் பல்வேறு கூறுகளைத் தனக்கென உள்வாங்கிக் கொண்டு வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ள நிலையில், தமிழ் நாடகத் தினைத் தனக்கென உள்வாங்கிக் கொண்டு, அதனைச் செம்மையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்ட பேரியக்கமாகத் திராவிட இயக்கம் திகழ்ந்தது. திராவிட இயக்கத்தின் கரம் பட்டபோது தான் தமிழ்நாடகத்தின் உணர்ச்சிக் கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் வலுவான சொல்லம்புகளாய் வெளியேறத் தொடங்கின. கதை, கருத்து, மொழி, உரையாடல், பாத்திரப் படைப்பு என அனைத்தும் புதுப்பொலிவுடன் வலிமைமிக்கக் களங்களாக ஆக்கம் பெற லாயின. நாடக உரையாடல்கள், அழகு தமிழில் அடித்தள மக்களின் உள்ளங்களையும் கொள்ளை கொள்ளத் தொடங்கின.

சொல்லடுக்குகளால் ஆக்கப்பெற்ற மொழிநடை என்ற புது நடையில் தமிழ் நடமாடத் தொடங்கியதே இக்காலக் கட்டத்தில் தான். மேடைப் பேச்சிலும், எழுத்திலும் கூடத் தமிழின் பன்முகப் பரிமாணமும் தெரியத் தொடங்கிற்று. சரியான சொற்களைத் தேர்ந்து, கவிதை நயத்தைக் கலந்து, தூங்குவோரின் துயிலெழுப்பி, துவண்டோரின் தோள்தாங்கி, பகுத்தறிவின் செய்திகளைப் பரப்பிடும் பெரும்பணிக்குத் தமிழ் நாடகத்தினைக் கருவியாக்கிக் கொண்ட இச்செயல்பாடு தமிழகத்தில் நாடகக்கலைக்குப் புதுப் பொலிவினை ஏற்படுத்திற்று. இப்பணியில் குறிப்பிடத்தக்க பங்கு பணியாற்றியோர் பலர். பேரறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் மு. கருணாநிதி ஆகியோர் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கோராவர். மேலும் திருவாரூர் தங்கராசு, சலகண்டபுரம் ப. கண்ணன், எஸ்.எஸ். தென்னரசு போன்றோர் நாடகாசிரியர்கள் என்ற நிலையிலும் நடிகவேள் எம்.ஆர்.இராதா நடிகர் என்ற நிலையிலும் மிக்க பங்களிப்புச் செய்துள்ளனர். திருவாரூர் தங்கராசு எழுதிய 'இரத்தக்கண்ணீர்' பெரும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திய நாடகமாகும்.

பேரறிஞர் அண்ணா

கருத்துக்களை மக்களிடையே எடுத்துச்செல்ல நாடகம் மிகச் சிறந்த ஊடகமென்பதைத் தமது இளமைக்காலத்திலேயே உணர்ந்து கொண்டவர் பேரறிஞர் அண்ணா ஆவார். நாடகம் எனப்படுவது வெறும் பொழுதுபோக்குக்கான களம் அல்ல; சமுதாய நிலத்தை உழுது பயிரிட வல்ல உயரிய கருவியென்பதைத் தமிழுலகுக்குத் தெரியத்தந்தவர் அவர். தமிழகத்தில் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய தி.க. சண்முகம் சகோதரர்களின் நாடகங்கள் பலவற்றைக் கண்ணுற்று அவற்றின் ஈர்ப்பு சக்தியைத் தெரிந்து கொண்டு தம்முடைய இயக்கத்தினை முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கு நாடக வடிவத்தை நன்கு பயன்படுத்தலானார். பன்மொழிப் புலமையும், பல்துறை அறிவும், ஆற்றல் வாய்ந்த மொழிநடையும் அண்ணாவின் நாடக முயற்சிக்குத் துணை நின்றன.

பேரறிஞர் அண்ணா, தமது கற்பனையில் உருவான பாத்திரப் படைப்புக்கள் மூலம் சமுதாய அவலங்களையும், சாதி, மதக் கொடுமைகளையும், ஏற்றத் தாழ்வுகளையும் சாடியதோடு, பகுத்தறிவுச் சிந்தனைகளைப் பக்குவமாக இழையோடவிட்டுத் தமிழினத்துக்கான புதிய விடியலுக்கு வித்திட்டார். ஓர் இரவு, வேலைக்காரி, சந்திரோதயம், சந்திரமோகன் அல்லது சிவாஜி

கண்ட இந்து சாம்ராஜ்ஜியம், நல்லதம்பி, நீதிதேவன் மயக்கம், பாவையின் பயணம், கல் சுமந்த கசடர் உள்ளிட்ட பல நாடகங் களைப் படைத்தளித்தார். 'ஓர் இரவு' நாடகத்தினை ஒரே இரவில் எழுதி முடித்துச் சாதனை புரிந்தார். சிறந்த நடிகராகவும் விளங்கிப் பல நாடகங்களில் பல்வேறு வேடங்களை ஏற்றுள்ள அண்ணா 'சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம்' நாடகத்தில் 'காலபட்டர்' வேடத்தில் நடித்துப் புகழ்பெற்றார்.

சமுதாயத்திற்குச் சொல்ல நினைத்த தமது கருத்துக்களையும், இந்தச் சமுதாயம் எவ்வாறு அமையவேண்டும் எனத்தாம் கொண்டிருந்த எண்ணங்களையும் தமது நாடகங்கள் மூலம் தெளிவாக அறியத்தந்தார் பேரறிஞர் அண்ணா. நடிப்பதற்கு மட்டுமன்றிப் படித்துச் சுவைப்பதற்கும் ஏற்ற வகையில் இலக்கியம், கருத்து மற்றும் நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக்களுடன் கூடிய கலைப் பெட்டகமாக அவரது நாடகங்கள் விளங்கலாயின. அவருடைய நாடகப் பாத்திரப் படைப்புக்கள் சமுதாயத்தில் கடை விரித்திருந்த அவலங்களையும், அவற்றை வேரறுக்க வேண்டிய அவசரத்தையும் மக்களுக்கு உணர்த்துவனவாக இயல்பாக அமைந்தன. அவை படித்தோரையும் பாமரரையும் ஒருசேரக் கவரும் வண்ணம் ஆக்கப்பட்டிருந்தன. எனவேதான் நாடகம் மூலம் அவர் பரவவிட்ட கருத்துக்கள் மின்னல் கீற்றுக்களின் வேகத்தில் தமிழர் இதயத்தில் வேகமாகக் குடிபுகத் தொடங்கின. அன்றைய காலக்கட்டத்தில் உயிரோட்டம் மிக்க நல்ல நாடகங்களைப் பார்த்த மகிழ்ச்சியோடு நல்ல கருத்தின் சுவையையும், பேச்சுத் தமிழின் அழகையும், இலக்கிய வளத்தின் பொலிவையும் அண்ணாவின் நாடகங்கள் மூலம் மக்கள் பெற்றுச் சுவைக்க முடிந்தது.

'திராவிட நாடு' இதழ் மூலம் அண்ணா எழுதி வெளியிட்டுள்ள ஓரங்க நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகவும், கருத்துப் பிரச்சாரங்களை அறியப்படுத்துவனவாகவும் அமைந்து சிறந்தன. அவன் பித்தனா, இரக்கம் ஒரு பயணம், கண்ணா யிரத்தின் உலகம், இளங்கோவன் சபதம், கடவுளர் உலகில், களத்தில் வென்றான், கறை போகவில்லை, காசூரார் கருணை, சன்மானம், சுயேட்சையாகிவிடுவேன், செல்லும் இடம்தோறும், செல்லப்பிள்ளை, சோணாசலம், நன்கொடை, நீதிதேவன் மயக்கம், பக்தியின் பேரால், தர்மம் தலைகாக்கும், தேவலோகத்தில், துரோகி கப்ளான், புதிய மடாதிபதி, இராகவாயணம், ரோம் எரிகிறது, வழக்கு வாபஸ், விலையேறிவிட்டது போன்ற ஓரங்க நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் குறிப்பிட்ட பிரச்சினைகளை மையப்

படுத்தியதோடு, காலத்துக்கேற்ற, தமிழினத்தைத் தட்டியெழுப்புகிற செய்திகளைச் சொல்லி நின்றன.

தமிழ் நாடகத்தின் மீது அளவற்ற ஈடுபாடு காட்டியதுபோலத் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களையும் அண்ணா பெரிதும் நேசித்தார். அவர்தம் வாழ்க்கை நிலை உயர என்னென்ன வழி வகை உண்டோ அவற்றையெல்லாம் செய்து தந்தார். நாடகக் கலைஞர் வாழ்வு செழித்தால் தான் நாடகம் செழிக்கும் என்பது அவரது அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கையாக இருந்தது. இவ்வாறு தமிழ் நாடகத்தின் வலிமைக்கு வளம் சேர்த்து, திராவிட இயக்கத்திற்குத் துணையாக தமிழ் நாடகத்தினை அணிசேர்த்துத் தமிழ் மக்களை விழிப்படையச் செய்யும் கருவியாகத் தமிழ் நாடக மேடையைப் பயன்படுத்திட வேண்டி நல்ல உரைநடை, நயமான மொழிநடை, உவமை, உருவகங்களின் உத்திமுறை, இயல்பான பேச்சு வழக்கு எனப் பழகு தமிழையும் அழகு தமிழாக்கி நாடகம் செய்தார். திராவிட இயக்கத்திற்கான கருத்துப் பரவாக்கலுக்கு நாடகத்தைப் போர் வாளாக்கிய பேரறிஞர் அண்ணாவை 'இதோ ஒரு பெர்னாட்ஷா! இதோ ஒரு கால்ஸ்வொர்தி' எனக் கல்கி பாராட்டி யுள்ளமை அவர் ஒரு மிகச் சிறந்த நாடகமேதை என்பதை நிறுவத்தக்கது.

கலைஞர் மு. கருணாநிதி

அரசியலிலும் கலைத்துறையிலும் பேரறிஞர் அண்ணாவின் அடியொற்றிய கலைஞர் மு. கருணாநிதி, தமிழ்நாடக மேடையை அண்ணா பயன்படுத்திக் கொண்டது போன்று தாமும் தமது எழுத்தாக்கத்திற்கான களமாகவும், கருத்துப் பரவாக்குதலுக்கான கருவியாகவும் ஆக்கிக் கொண்டு பல சிறந்த நாடகப் படைப்புக் களை ஆக்கித் தந்துள்ளார். தமிழ் நாடகம் மற்றும் திரைப்பட உலகில் அழகு தமிழில் அடுக்கு மொழி நடையில் உச்சரிப்புக்கு உயிர் கொடுக்கும் வகையிலான உரையாடல்களை எழுதி, 'கலைஞர் பாணி நடை' எனத் தமிழுலகம் போற்றத்தக்க அளவில் தனித்துவமிக்க படைப்புகளைத் தொடர்ந்து தமிழுலகுக்கு வழங்கி வருகிறார். தமிழ்க் கலை உலகில் உரையாடல் உச்சரிப்புக்கான பயிற்சிக்குக் கலைஞர் மு. கருணாநிதி படைத்துள்ள சொற் பதிவுகளே பலருக்கும் பயிற்சிப் பாடமாகி வருகின்றன. தேர்ந்த மொழிநடை, தேனோடை போன்ற சொற் கோவை, தெளிந்த நீரோடை போன்ற சிந்தனைச் சிதறல், வெட்டி வைத்தாற் போன்ற கருத்துச் செறிவு, உவமை, உருவகம், இலக்கிய மேற்கோள்கள் எனத் தமிழாய்ந்த நாடகப் படைப்புக்கள் மூலம் சமுக விழிப்புணர்வு, அரசியல் விழிப்புணர்வு, பகுத்தறிவு விழிப்புணர்வு செய்யும் வித்தகராகத் திகழ்ந்து வருபவர்.

தேர்ந்த அரசியல் ஈடுபாடு ஒரு புறம், தேடித்தேடி ஆய்ந்த தமிழ்ப்பணி மறுபுறம் என்பதோடு நில்லாமல், தம் நெஞ் செல்லாம் நிறைந்த தமிழகத்துக்கான தமது கருத்துகளை நாடகம் மற்றும் திரைப்படம் மூலம் திக்கெட்டும் சென்றிடச் செய்யும் கலைப்பணி இன்னொரு புறமெனக் கொண்டு செயல்படும் கலைஞர் மு. கருணாநிதி, தமிழ் மேடையில் புதிய அழகியல் சிந்தனைக்கு வித்திட்டவராவார். இவ்வகையில் நாடகத் தமிழின் இயங்கு திறம் இதுவென ஒவ்வொரு சொல்லிலும் தமிழரின் வீரம், காதல், கடமை இவற்றை விரவித் தருபவர்.

நச்சுக்கோவை, தூக்குமேடை, பலிபீடம் நோக்கி, ஒரே முத்தம், இரத்தக் கண்ணீர், பரப்பிரம்மம், மணிமகுடம், தெருக்கூத்து, அனார்க்கலி, சாக்ரடீஸ், சேரன் செங்குட்டுவன், உதய சூரியன், காகிதப்பூ, திருவாளர் தேசியம்பிள்ளை, சிலப்பதிகாரம், நானே அறிவாளி, இளங்கோ துறவு, புனித ராச்சியம் போன்றன கலைஞர் மு. கருணாநிதி படைத்துள்ள குறிப்பிடத்தக்க மேடை நாடகங் களாகும். மூட நம்பிக்கையைச் சாடல், சமூக அவலங்களை அம்பலப்படுத்துதல், பகுத்தறிவுச் சிந்தனையை ஊட்டுதல், தமிழினத்தைத் தட்டியெழுப்புதல் போன்ற அரும்பணிகளுக்கான முதற்கருவியாக நாடக வடிவத்தை அவர் கையாண்டுள்ளார்.

'தி டெம்பெரல்பவர்' என்ற மேனாட்டுக் கதையினை மூலமாகக் கொண்டு அவர் எழுதிய 'மணிமகுடம்' நாடகத்தில் மக்களாட்சி மலர மன்னனே முன்வந்து உதவுவது போன்ற காட்சி இடம்பெறுகிறது. இக்காட்சியில் இடம்பெற்றுள்ள பாரதிதாசன் பாடல் எழுச்சியினைத் தூண்டும் வகையில் அமைவது, 'நாடகத்தால் புரட்சி செய்யலாம்' எனக் கலைஞர் மு. கருணாநிதி கொண்டுள்ள சிந்தனையையே அறியத் தருகிறது.

உரைநடையினூடே கவிதை நடையிலும் தமிழுக்கு அழகு சேர்த்து வரும் கலைஞர் மு. கருணாநிதி தமது நாடகப் படைப்புக்கள் மூலம் வலுவான செய்தியினை மக்களுக்காக முன் வைக்கத் தவறுவதில்லை. நாடகத்தின் வலிமையினையும், வீச்சினையும், நேரடித் தாக்கத்தினையும் நன்குணர்ந்த அவர் அவற்றைத் தம் கருத்துப் பரலாக்கத்திற்கு முழுமையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளமையை அவர் நாடகங்களுக்கெனத் தேர்ந்துள்ள கதை, கதைமாந்தர் படைப்பு, காட்சி விளக்கங்கள் போன்றன தெளிவுபடுத்துகின்றன. தனியே படித்துச் சுவைப் பதற்கும் ஏற்றவை அவர்தம் நாடகப் படைப்புக்களாகும். எழுத்திலும், பேச்சிலும், செயலிலும் தேர்ந்த கலைஞர் மு. கருணாநிதி, தமிழினச் சமுதாயம் மேம்பட வழிசொல்லும் நேரடிக் கருத்துச் சேர்க்கைக்குரிய கருவியாகத் தமிழ் நாடக

வடிவத்தினைத் தேர்ந்து அதனைத் திராவிட இயக்கத்தின் ஓடு தளத்தின் முன்னே நிறுத்திப் பங்களிப்புச் செய்துள்ள பாங்கு தமிழுக்கும், தமிழ் நாடகத்துக்கும், நாடகக் கலைஞர்க்கும் பெருமை சேர்க்கும் பணியாகும்.

கல்வி (அறிவியல்) இயக்கம்

சிறுவர்க்கான நாடகம், இன்று தனித்துறையாக வளர்ந்து வருகிறது. மேலை நாடுகளில் இதன் பரிணாமம் சிறுவர்களின் பாடத்திட்ட முறைகளில்கூட மிகப்பெரிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியுள்ளது. வகுப்பறை நாடகங்கள் (classroom theatre) என்று குறிப்பிடும் அளவிற்கு அறிவியல், வரலாறு போன்ற பாடங்கள் நாடக வடிவில் செயல்முறைகளாக விளக்கிக் கட்டிப் புரிய வைப்பதற்கு இப்பாடமுறை மிகவும் பயன்படுகிறது. இம்முறைக்குச் சிறுவர்க்கான ஆக்க நாடகம் (creative dramatics for children) என்று பெயர். சிறுவர்களின் உளப்பாங்கிற்கு ஏற்பப் புரிதிறன் அடிப்படையில் நாடகம் செய்தலே இதன் நோக்கமாகும். சிறுவர்க்கான நாடகம் அவர்களின் மனநிலைக்கேற்ப வடிவமைக்கப் படுகிறது. மேலும் அவர்களது உடல், மனம், சமூகஉணர்வு, சுற்றுச்சூழல், இறையுணர்வு போன்றனவவும் கணக்கில் கொள்ளப் படும். இவ்வகையில் சிறுவர்கள் இயற்கையாக விரும்பும் துறைகளாக அன்றாடம் புதுமை நிகழ்த்தும் அறிவியலும், புத்துணர்வு தரும் வரலாறும் கண்டறியப்பட்டுள்ளன.

தமிழகத்தில் அறிவியல் இயக்கம், அறிவொளி இயக்கம், கருத்துப் பிரச்சார இயக்கம் எனக் கல்விப்பணியாற்றும் இயக்கத் துணையாக நாடகம் விளங்கி வருகிறது. இது அன்றாட அறிவியல் வளர்ச்சிக்கு ஏற்ப உத்தியினை மாற்றிக் கொண்டுள்ள தமிழ் நாடகத்தின் நிலையினையே காட்டுகிறது. இத்தகைய காலத்திற் கேற்ற செயல்பாடே தமிழ் நாடகத்தின் தனித்தன்மை வாய்ந்த கூறாகவும் விளங்கி அதன் இருத்தலை உறுதிசெய்கிறது.

ஆக்க நாடகம்

இளம் சிறுவர்களுக்காகவே உருவாக்கம் பெற்றுள்ள தனித் தன்மை வாய்ந்த இந்நாடகமுறை மேனாட்டில் உருவாக்கம் பெற்றதாகும். கல்விக்கான அதன் பயன்பாடு பல நாடுகளிலும் இந்நாடக முறை அறிமுகம் ஆவதற்கான காரணமாக அமைந்தது. தமிழகத்திலும் தற்போது 'கற்றலில் இனிமை' என்பது போன்ற திட்டங்கள் மூலம் மாணவர்களுக்கான பயிற்றுவித்தலில்

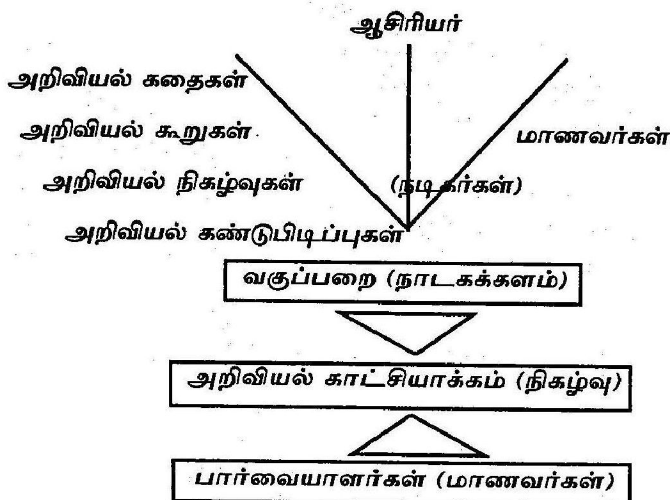
பங்களிப்புச் செய்வதாக வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. இது குழுச் செயல்பாட்டில் அமைந்துநிற்கும் நாடகமுறையாகும். மாணவர் களே இந்நாடகங்களுக்கான கதைகளையும், பாத்திரப் படைப்புக் களையும், உரையாடலையும், நடிப்பு முறைமையையும் ஆக்கிக் கொண்டு ஒரு குழுத் தலைவரின் கீழ்த் தாங்கள் உருவாக்கிக் கொண்டுள்ள பிரச்சினை அல்லது காட்சியை நினைத்து, உணர்ந்து அதனோடு ஒன்றிப் போகும் நிலையினால் இவ்வகை ஆக்க நாடக முறை இன்று பயிற்றுவித்தலுக்கேற்ற பாட முறையாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

கல்வியும் ஆக்க நாடகமும்

ஆக்க நாடகம் ஒரு மாணவனின் ஆளுமைத் திறனை வளர்க்கத் துணைபுரிவதோடு அவனது வளர்ச்சியிலும் மேம்பாட்டிலும் முக்கியமான பங்கு பணியாற்றுகிறது. மாணவர்க்கான அனுபவம், திட்டமிடுதல், பங்கேற்பு ஆகியவை கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப் படுகின்றன. கற்றலுக்கான அனுபவங்களை ஒருங்கிணைப்புச் செய்தல், முதன்மைக் கூறு களுக்கான சரிநிகர் நிலையை உருவாக்குதல், வாழ்க்கைக் கல்விக் கேற்ற செயல்பாட்டுக் கல்வியைத் திட்டமிடல், நம்பிக்கை யூட்டும் கல்வியைப் பங்களிப்புச் செய்தல் போன்றன ஆக்க நாடகத்தின் அடிப்படைக் கல்விப் பயன்பாடுகளாகும்.

அறிவியல்கல்வியும் நாடகமும்

அறிவியல் கல்வியை அனுபவக் கல்வியாக மாற்றுவதில் சோதனைக் கூடங்களுக்கு இணையாக நாடகக் கல்வியும் பங்களிப்புச் செய்யவல்லதாகும். பல்வேறு அறிவியல் கண்டுபிடிப்பு களையும், இயற்கையோடு ஒன்றிணைத்துக்காட்டி நாடகமாக்கிக் கொள்ளும்போது ஆக்க நாடக நிலையில் வகுப்பறைக்குள் புதிய கலைவடிவம் உருவாக்கம் செய்யப்படுகிறது. இயற்கைச் சூழலின் ஒத்தியைபு, அறிவியலின் கூறுகள் ஆக்க நாடகங்களுக்கான பாத்திரங்களாதல், அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகள் கதைக் கருவாதல், இயற்கை நிகழ்வுகள் கதை நிகழ்வுகளாக மாறிக் கொள்ளுதல், புதிய அறிவியல் உண்மைகளை வகுப்பறைக்குள் உருவாக்கம் செய்தல் போன்ற சூழல்கள் ஆக்க நாடகத்திற்குள் உட்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் பகுத்தறிதல், எண்ணங்களை ஒரு நிலைப்படுத்தல், சூழலை வேகமாக உருவாக்குதல், செயல்பாட்டைத் திட்டமிடல் போன்ற முறைமைகள் கையாளப்படலாம்.



ஊடகம்

தமிழ் நாடகம் தனது வடிவத்தினைப் பிற ஊடகங்களின்வழி நிலைநிறுத்திக் கொள்கிற நிலைப்பாடு அதன் இருத்தலுக்கான தடத்தை உறுதிசெய்துள்ளது. தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் பதினோராடல் நிகழ்வுகள் பல்வேறு கதைக் கூறுகளின் தொகுப்புக் காட்சிகளாகவே அமைந்துள்ள நிலையில் காணப்படுகின்றன. மனதுக்குள் காட்சிப் படிமங்களாகப் படியவல்லவை அவை. தொடர்ந்து சோழர்காலச் சிற்பங்கள் மற்றும் ஓவியங்கள் பல்வேறு புராணக் காட்சிச் சித்திரங்களைக் காட்சிப்படுத்தியுள்ளன. தஞ்சைப் பெரியகோவில் திருச்சுற்று மண்டபத்தின் உட்புறம் திருவிளையாடற் காட்சிகள் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. மேலும் தஞ்சை மராத்தியர் காலத்தில் இசைக் கலைஞர்கள், நாட்டிய மகளிர், புலவர்கள் போன்றோரின் உருவங்கள் கண்ணாடி ஓவியங்களில் காட்சிப் படுத்தப் பெற்ற தகவலும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.[16] இதே அரசர்கள் காலத்தில் இசை நாட்டியம் தொடர்பான சிற்பங்களும், ஆறுபேர் கொண்ட இசைக்குழுச் சிற்பமும், ஐந்து பெண்கள் நாட்டிய மாடும் சிற்பமும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.[17] இவையாவும் மக்களுக்காக நிரந்தர வடிவில் நிழற்படம் போலக் காட்சி தருகின்ற நடத்துக் கலைக் காட்சிகள் எனக் கொள்ளலாம்.

---

16. ம.சா. அறிவுடைநம்பி, தஞ்சை மராட்டிய மன்னர்கள் வளர்த்த நுண்கலைகள், ப. 153.
17. மேலது, பக். 172-173.

தமிழகத்தின் சில கிராமப் பகுதிகளில் செல்வாக்குடன் விளங்கும் பொம்மலாட்டம், தோற்பாவை நிழற்கூத்து போன்றனவும் இதுபோன்ற நிழற்படிவக்கலை வடிவங்களே யாகும். உயிரற்ற பாத்திரங்கள், உயிர்ப்போடு இயக்கப்பட்டுக் கதை சொல்லப்படுகிறது. மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான பாரதக் கதைகள், இராமாயணக் கதைகள் போன்றன இவ்வகையில் இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன.

வானொலி நாடகம் வழித் தமிழ்நாடகம் இன்னொரு பரிமாணத்தைப் பெற்று வாழ்ந்து வருவதைக் காணமுடிகிறது. ஊடக மரபுக்கான மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு வானொலி நாடக வடிவங்களேயாகும். நாடகத் தமிழின் ஏற்ற இறக்கமும், ஒலி உச்சரிப்பும் பல்வேறு வகையான பாத்திரங்களையும் கேட்போரின் மனத்துக்குள் பதியவைத்துக் கதை சொல்லும் பாங்கு பெருமளவு தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி வருகிறது. தொடர் நாடகங்கள், ஓரங்க நாடகங்கள் என மக்களின் நினைவலை களினூடே நாடக ஒலியலைகள் ஊடுருவிக் கொண்டிருக்கின்றன.

நாடக வடிவங்களின் படிமங்களாகத் தொலைக்காட்சிகளில் காட்சிப்படுத்தப்படும் நாடகங்களையும் கொள்ளலாம். மேடையில் படைத்தளிக்கப்படும் நாடகத்தின் உயிர்ப்பு இல்லாத நிலையிலான ஒளி, ஒலி வடிவக்கூறாக இதனை உள்வாங்கிக் கொள்ளலாம். ஒரு முழுமையான நாடகத்தின் அனைத்துக் கூறுகளையும் தொலைக்காட்சி நாடகங்களில் தேடினாலும் கிடைக்காது; என்றாலும் 'நாடகத்தன்மை' வாய்ந்த கூறுகள் சிலவேனும் அங்கேயும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன என்பதை மறுக்க இயலாது.

திரைப்படம் அகலத் திரையில் காட்சிப்படுத்தப்படுகிற ஒரு ஒளி, ஒலி வடிவம். தமிழ் நாடகம் 1930வாக்கில் பேசும் படத்தின் தாக்கத்தால் தடுமாறிக் கொண்டாலும், ஈடுபாடு மிக்க நாடகக் குழுக்கள் பலவும் சிறந்த நாடகங்களைப் படைத்துப் பேசும் படத்தை மீறிய வெற்றி பெற்றனவென்பது வரலாறு. ஒரு நாடகத்தின் நேரடி ஒளிபரப்பாகக் கொண்டு திரைப்படத்தை அணுக முடியாதுதான். நாடக அமைப்பு, வடிவம், படைப்பு, நடிப்பு, மேடைப்பண்புகள் யாவும் திரைப்பட உத்திகளினின்று மாறுபட்டன. என்றாலும் தமிழகத்தைப் பொறுத்தமட்டிலும் பல திறம்பட்ட கலைஞர்கள் நாடக மேடையின் கொடையாகத் திரைப்படத் துறைக்குக் கிடைத்தவர்களேயாவர். சிவாஜி கணேசன், எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன், என்.எஸ். கிருட்டிணன்,

அவ்வை தி.க. சண்முகம், முத்துராமன், எம்.ஆர். இராதா, எஸ்.எஸ். இராசேந்திரன், டி.என். சிவதாணு போன்ற மிகப்பெரிய திரைப்பட நடிகர்கள் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். பல நாடக ஆசிரியர்கள் திரைப்பட ஆசிரியர்களாயினர். பல சிறந்த நாடகங்கள் திரைப்படங்களாயின. இதுபோன்றே ஒப்பனைக் கலைஞர்கள், ஆடை வடிவமைப்பாளர்கள், இசையமைப்பாளர், பாடலாசிரியர் எனப் பட்டியல் நீளும். இவ்வகையில் நாடகத்தின் கூறுகள் திரைப்படத்தின் உத்திகளுக்கு உறுதுணையாகி வேறொரு வடிவத்தில் திரையோவியமாகவும் வாழ்ந்து வருகின்றன.

நாடகம் சிறுவர்களின் ஆற்றலையும், ஆளுமைத் திறனையும் வளர்க்க வல்ல நல்ல ஊடகமாகும். கருத்துப் பிரச்சாரத்திற்கேற்ற களமாகவும் இது செயல்பட்டு வருகிறது. எனவே சிறுவர்களின் மனத்தில் அவர்களின் வயதுக்கேற்ற வகையில் வகுப்பறைப் பாடங்களை நாடக வடிவில் காட்சிப்படுத்தும் முயற்சி இன்று உலகளாவிய செயல்பாடாக உள்ளது. இதனை வகுப்பறை நாடகம் (Class room theatre) என்பர். தமிழகத்திலும் இவ்வாறு சிறுவர்களுக்கான ஆக்க நாடக முயற்சிகள் (Creative Dramatics) நடக்கத் தொடங்கியிருக்கின்றன.

இதழ்கள்

மக்களை அன்றாடம் மிக நெருக்கமாக ஆக்கிக் கொண்டுள்ள எழுத்து வடிவிலான ஊடகம் இதழ்களே ஆகும். அவை பத்திரிக்கை எனப்படும் நாளிதழ்களாகவோ, வார, மாத இதழ் களாகவோ இருக்கலாம். பொதுவாக அனைத்து இதழ்களும் நாட்டின் நிகழ்வுகளை, கலை, விளையாட்டுத் துறைச் செய்திகளை மற்றும் அறிவியல் செய்திகளை வெளிப்படுத்தி வருகின்றன. இதழ்கள் தமிழ் நாடகத்தின் இருத்தலில் அதிகப் பங்கு பெற்றுள்ளன. நாடக நிகழ்வுகள், நாடகங்கள் குறித்த திறனாய்வுச் செய்திகள், விளம்பரங்கள் என வெளியிட்டு ஆதரவு காட்டி வருகின்றன. இவ்வகையில் 'இதழ்களின் சேவை நாடகக் கலைக்குத் தேவை' என்பதனைத் தொடக்க நாடகங்களிலேயே தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களும், அறிஞர்களும் உணர்ந்திருந்தனர்.

தமிழ்நாடகம் தொடர்பான பல செய்திகளையும் தொடர்ந்து வெளியிட்டு உதவவேண்டுமென்னும் வேண்டுகோள் கலைஞர்கள் மற்றும் அறிஞர்கள் தரப்பிலிருந்து வேண்டுகோளாகவே விடுக்கப் பட்டது. 12-5-1948இல் கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன், ம.பொ. சிவஞானம், அவ்வை தி.க. சண்முகம் போன்றோரின் முயற்சியால்

நாகர்கோவிலில் நடைபெற்ற தமிழ் எழுத்தாளர் மன்ற மூன்றாவது மாநாட்டில் இவ்வகையிலான வேண்டுகோள் முன்வைக்கப்பட்டது. அம்மாநாட்டில் 'நாடகமும் பத்திரிக்கையும்' என்பதே முதன்மைப் பொருளாகக் கொண்டு ஆராயப்பட்டது. 'நாடகம் மட்டுமல்ல; பொதுவாக எந்தக் கலையை எடுத்துக் கொண்டாலும் அதன் குணதோஷங்களை ஆராய்ந்து பொதுமக்களுக்கு அறிவித்து, கலை வளர்ச்சிக்கு ஆதரவளிக்கும் பெரும்பொறுப்பு இன்று பத்திரிக்கைகளிடம் இருக்கிறது[18] எனப் பத்திரிக்கைகளின் பங்களிப்பின் தேவை உணர்த்தப்பட்டது. மேலும், 'மக்களின் வாழ்க்கை நிலை உயர, அவர்கள் நல்வாழ்வு வாழ, என்ன தேவை? அவர்களுக்கு நாம் எதைச் சொல்லவேண்டும்? என்பதைத் தீர்மானிக்கும் பொறுப்பு கலைஞர்களிடம் இருக்கிறது. மக்களின் தேவையென்ன என்பதனை அவர்களுக்கும் எடுத்துக்காட்டி, கலைஞர்களுக்கும் எடுத்துக்காட்டி, மக்களின் நல்வாழ்வுக்கு வழிகாட்டும் கலைஞர் களை, கலைகளை, நாடகங்களைப் பாராட்டி, ஆதரிக்கும்படிச் செய்து, மக்களின் ரசனையை உயர்த்தும் பொறுப்பு, இன்று பத்திரிக்கைகளிடம் இருக்கிறது.[19] என்ற எதிர்பார்ப்பும் தெரியப்படுத்தப் பெற்றது. 'கண்மூடித்தனமான புகழுரைகளை நாங்கள் எதிர்பார்க்கவில்லை. நாட்டுக்கு நன்மை பயப்பதாயின் பாராட்டுங்கள். சிறந்த அம்சங்களை எடுத்துக்காட்டி ஊக்குவியுங்கள். தீமை செய்வதாயின் அதையும் எடுத்துக்காட்டித் திருத்துங்கள். நோக்கத்திலேயே பழுதிருந்தால் கண்டியுங்கள். குறை களைந்து தெளிவுபெறத் தக்க முறையில் மக்களின் அறிவை வளர்த்து அவர்கள் ஆதரவு காட்டும்படி விமர்சனம் செய்யுங்கள்'[20] என்ற அன்பு வேண்டுகோள் விடுவிக்கப்பட்டது. 'மேடை நாடக வளர்ச்சியும் இலக்கிய வளர்ச்சியில் ஒரு பிரிவு என்பதைப் பத்திரிக்கைகளும் எழுத்தாளர்களும் உணர்ந்து செயலாற்றினால் கலை வளரும்; நாடு வளம் பெறும்'[21] என்ற எதிர்பார்ப்பும் வெளியிடப் பெற்றது.

இவ்வகை வேண்டுகோள்கள் விடுப்பதற்கு முன்பும் கூடத் தமிழக இதழ்கள் தமிழ்நாடகக் கலைக்கான ஆதரவினைத் தெரியப்படுத்தியிருந்தாலும், இம்மாநாட்டிற்குப் பின் அவற்றின் பங்களிப்பு பெருமளவில் நடைபெறலாயிற்று. நாடக விளம் பரங்கள், நாடகம் குறித்த திறனாய்வு விமர்சனங்கள், மற்றும்

---

18. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 545.
19. மேலது, ப. 545.
20. மேலது, ப. 546.
21. மேலது, ப. 549.

நாடக நிகழ்வுகளைத் தவறாமல் வெளிக்கொணர்ந்து தமிழக மக்களிடையே தமிழ் நாடகத்தின் இருத்தலை வெளிப்படுத்திட உதவின. தினத்தந்தி, தினமணி, தினசரி, தென்றல்திரை, உமா, தேவி, பாரததேவி, பிரசண்டவிகடன், விடுதலை, நவஇந்தியா, தினமணிக் கதிர், மனோகரன், மாலைமுரசு, கல்கி, ரசிகன், ஹனுமான், தமிழ்நாடு, சுதேசமித்திரன், சுதந்திரம், தமிழ்முரசு, சினிமா, குமரன், குமுதம், கிராம ஊழியன், கலைப்படம், ஆனந்த விகடன், குண்டூசி, ஈழகேசரி போன்ற தமிழ் இதழ்களும், தி இந்து, இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ், இந்துஸ்தான், சினி அட்வான்ஸ், மூவிலேண்ட், நியூடெல்லி, தி லிபரேட்டர், தி சண்டே ஸ்டேன்டார்டு, இல்லஸ்டிரேட்டட் வீக்லி, அசைடு போன்ற ஆங்கில இதழ்களும் தொடக்ககாலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க பங்கு பணி ஆற்றிக்கொண்டுள்ளன.

நாடகம் தொடர்பான செய்திகளை வெளியிடுதற்கெனவே 'சபாநாயகன்' என்னும் இதழ் ரேணுதேவி என்பவரால் தொடர்ந்து வெளியிடப்பெற்றது. பேரா.ஆறு. அழகப்பன் 'நாடகக் கலை' என்ற இதழினைப் பல ஆண்டுகள் தொடர்ந்து வெளியிட்டுப் பெருமை சேர்த்தார். சத்தியம், பரிமாணம், மலர்ந்த ரோசா, யாத்ரா, வெளி, அரங்கம் அறிவோம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க நாடகச் செய்திகளை அறியத் தந்துள்ளன.

மேற்குறிப்பிட்ட இதழ்களின் நாடகப்பணி என்பது படங்களுடன் நாடகச் செய்திகளை வெளிப்படுத்துதல், நாடகக் குழுக்களின் பயணம் குறித்த செய்திகளை வெளியிடுதல், நாடக நிகழ்வு மற்றும் திறனாய்வுகளை வெளியிடுதல் போன்ற வகையில் அமையும். கலைஞர்களின் நேர்காணல் மற்றும் வாழ்க்கை வரலாறுகள் குறித்த செய்திகளைத் 'தினத்தந்தி' நாளிதழ் தொடர்ந்து வெளியிட்டு வந்துள்ளது. 'சிலலீலா' நாடகத்தின் தமிழ்ச் சுவையைப் பாராட்டி, 'சிவலீலாவைக் கலை லீலையாகவும், தமிழ் லீலையாகவும் செய்துவிட்டார்கள்'[22] எனத் தமிழுலகம் அறியும்வண்ணம் 'தினத்தந்தி' செய்தி வெளியிட்டது. தமிழகத்தின் குழந்தை நாடக முயற்சியாக தி.க. சண்முகம் நாடகக் குழுவினர் 'பலாப் பழம்' நாடகத்தினை அரங்கேற்றம் செய்தபோது அதற்குத் தலைமையேற்றுப் பாராட்டிய 'தினத்தந்தி' நாளிதழின் நிறுவனர் சிபா. ஆதித்தனார், இதழாளர் என்ற நிலையில் தமிழ் நாடகத்துக்கு நல்கிய ஆதரவு என்றும் தொடரும் வண்ணம் அதன் பணி அமைந்து சிறந்துள்ளது. மேலும், திரைப்படம் தனது ஆக்கிரமிப்பினைத்

---

22. தினத்தந்தி, சென்னை 10.1.1949.

தமிழகத்தில் வேகமாக நடத்திக் கொண்டிருந்தபோது இதழ்களே தமிழ் நாடகக் கலைக்குரிய வெளிப்பாட்டுக் களத்துக்கான பணிக்கும் பங்களிப்பு செய்துள்ளன. 1980ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு திங்கள் 17-ஆம் நாள் ஆனந்தவிகடன் இதழ் நாடக மலராகவே மலர்ந்ததென்பது மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

பிற துறைகள்

தமிழகத்தில் பல நாடகக்குழுக்கள் இன்றும் செயல்பாட்டில் உள்ளன. ஆனால் தமிழ்நாடகம் என்பது இன்று குறிப்பிட்ட நாடகக் குழுக்களின் ஆளுமையில் இல்லை. திரைப்படம், சின்னத் திரை வடிவங்கள் நாடகச் செயல்பாட்டினை மட்டுப்படுத்தியுள்ளன. எனினும் நாடகத்தின் பல கூறுகளின் பதிவுகள் இவ்வகை வடிவங்களில் பரவி நிற்கின்றன.

நாடகத் துறைகள் பல்கலைக் கழகங்களில் அமைந்துள்ளன. இவற்றின் மூலமாக நாடகம் குறித்த ஆய்வுகள், செயல்முறை விளக்கங்கள், நாடகப் படைப்பாக்கங்கள் போன்றன நடை பெற்று வருகின்றன. புத்தொளிப் பயிற்சிகள், கருத்தாய்வுகள் நிகழ்த்தப்பெறுகின்றன. தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், பாண்டிச் சேரி பல்கலைக்கழம் போன்றன இப்பணியில் ஈடுபட்டுள்ளன. தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் போன்றன பல நாடக ஆய்வுகளை வெளியிட்டுப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளன. நாடகக் களஞ்சியப் பணி, நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க அகராதிப் பணி போன்றன தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் சார்பில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

தமிழக அரசின் கலை, பண்பாட்டுத் துறையும், மைய அரசின் தென்னகப் பண்பாட்டு மையமும் தமிழ் நாடகத்திற்கும், நாடகக் கலைஞர்க்கும் ஏற்றம் தரும் வண்ணம் உதவித்தொகை களையும், நாடகப் படைப்புக்கான நிதி நல்கைகளையும் வழங்கி ஊக்கப்படுத்தி வருவதோடு பல பயிற்சிப் பட்டறைகளையும், நாடக விழாக்களையும் நடத்தி வருகின்றன. மேலும் அரிதாரம் பூசிக் கொண்டும் வெளிச்சத்துக்கு வராத பல நாடகக் கலைஞர்கள், அரங்கேறி நாடகப் பங்களிப்புச் செய்வதும், அறிவியல், விழிப்புணர்வுப் பிரச்சாரங்களுக்காகத் தமிழ் நாடகத்தை வீதிதோறும் வெளிப்படுத்துவதும் எனக் களங்கள் தொடர்கின்றன.

இவ்வகையில், தமிழ் நாடகம் தன்னிறைவுடன் முழுமையாக வெளிப்பட்டிருக்கிறது. மொழிமரபு, நாட்டுமரபு, சமூகமரபினைக்

காத்தும், இயக்கம், ஊடகம் என்பவற்றைச் சார்ந்தும் இயங்குநிலை வட்டத்தில் சீராகப் பயணித்திருக்கிறது. இத்தகைய பயணத்தின் போது மக்களையும், மக்கள் சார்ந்த பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் மையப்படுத்தித் தனது வெளிப்பாட்டினை அமைத்துக் கொண்டதால் இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழ்க் கூறுகளுள் இயங்கும் கூறாக, மக்கள் மனத்தை இயக்கும் கூறாகத் தமிழ் நாடகம் வெளிப்பட ஏதுவாயிற்று. தொன்மை இலக்கியங் களில் துலங்கிய நாடகக்கூறுகள், பக்தி இலக்கியங்களில் கூடப் பக்குவமாய் இடம்பிடித்துக் கொண்ட பாங்கு, பக்தி இலக்கியங் களையும் தனது வெளிப்பாட்டு ஊடகமாகத் தமிழ் நாடகம் கொண்டிருந்த தகைமையையே காட்டுகிறது. மேலும் தமிழ் நாடகத்தின் தாக்கம் எல்லைகளைத் தாண்டி ஆழமாக அமைந்திருந்த நிகழ்வையும் இது புலப்படுத்தும். நாடகத்தை வெறுத்த சமணர்களால் கூடத் தமிழ் நாடகக் கலையை மறக்கமுடியவில்லை! தமிழ்மொழியை மூலமாகக் கொண்டே தமிழ்நாடகச் செயல்பாடு தொடர்ந்ததால் ஆடுகளங்களிலும், அரங்குகளிலும் வெளிப்படுவதோடு நில்லாமல் அனைத்துவகை இலக்கிய வடிவங்களிலும் கூடத் தமிழ் நாடகத்தின் கூறுகள் வெளிப்படலாயின. தமிழ் நாடக வளமைக்காகத் தமிழர்கள் அதிக முயற்சியும், உழைப்பும், ஈடுபாடும் கொண்டுள்ள நிலை, தமிழ் மக்களுக்காகவும், தமிழ் மண்ணுக்காகவுமாக அமைந்த களத்தில் தமிழ் நாடகம் வெளிப்படத் தலைப்பட்டமையை அறியப்படுத்தும். 'போலச் செய்தல்' என்பது தமிழ் நாடகத்தின் அடிப்படைத்தன்மை. அது தமிழ்மொழி, இனம், நாடு போன்ற களங்களில் மக்களது வாழ்க்கையைப் போலச் செய்து வெளிப்பட லாயிற்று. ஆம். . .! செம்மொழியின் கரம்பிடித்து, தமிழினத்தின் தோள்தொட்டு, தமிழ் மண்ணில் தடம்பதித்திட்ட தமிழ் நாடகம் தமிழர் தம் நாடக ஆளுமையில் தமிழகம் கண்ட முழுமையான கலையேயாகும்.

துணைநூற் பட்டியல்

தமிழ் நூல்கள்

1. அருணாசலம், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, காந்தி வித்தியாலயம், மாயூரம், 1972.

2. அழகப்பன், ஆறு., தமிழ்நாடகம் தோற்றம் வளர்ச்சியும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1987

3. அரங்கசாமி, பழனி., தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், தமிழ் இல்லம், தஞ்சாவூர், 2002.

4. அண்ணாதுரை, சி.என்., வேலைக்காரி, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1998.

5. அண்ணாதுரை, சி.என்., பாவையின் பயணம், பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 1989.

6. அண்ணாதுரை, சி.என்., ஓர் இரவு, பாரி நிலையம், சென்னை, 1984.

7. அண்ணாதுரை, சி.என்., ஆரியமாயை, திராவிடப் பண்ணை, திருச்சி, 1977.

8. அண்ணாதுரை, சி.என்., குமாஸ்தாவின் பெண், பாரதி பதிப்பகம், சென்னை, 1993.

9. அண்ணாதுரை, சி.என்., காதல் ஜோதி, பாரி நிலையம், சென்னை, 1978.

10. அறிவுடைநம்பி, ம.சா., தஞ்சை மராட்டிய மன்னர்கள் வளர்த்த நுண்கலைகள், கிரிஜா பதிப்பகம், தஞ்சை, 2004.

11. இரவீந்திரன், க., தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், எழினி பதிப்பு, அதங்கோடு, 1987.

12. இரவீந்திரன், க., தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 2000.

13. இரவீந்திரன், க., தமிழ் அரங்க வரலாறு, எழினி பதிப்பு, அதங்கோடு, 2004.

14. இரவீந்திரன், க. (இ-ஆ.), தஞ்சை கூத்து மரபுகள், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 2004.

15. இரவீந்திரன், க., மாதவமேகலை, தமிழக அரசு கலை பண்பாட்டுத் துறை, சென்னை, 2000.

16. இரவீந்திரன், க., மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்தர்), எழினி பதிப்பு, அதங்கோடு, 1997.

17. இராசமாணிக்கனார், மா., தமிழகக் கலைகள், பாரிநிலையம், சென்னை, 1972.

18. இராமசாமி, துளசி. (ப.ஆ.), தமிழகக் கலைச்செல்வங்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1990.

19. இராமநாதன், அரு., இராஜராஜசோழன், பிரேமா பிரசுரம், சென்னை, 1969.

20. கருணாநிதி, மு., புனித ராஜ்ஜியம், தமிழ்க்கனி பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

21. கருணாநிதி, மு., கலைஞர் கடிதம், அபிராமி நிலையம், சென்னை, 1986.

22. கிருட்டிணமூர்த்தி, கு. சா., தமிழ் நாடக வரலாறு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1983.

23. குமாரவேலன், இரா., தமிழ் நாடக ஆய்வு, அரசு பதிப்பகம், சென்னை, 1983.

24. கோமதி நாயகம், தி.சி., தமிழ் வில்லுப்பாட்டுக்கள், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

25. கோமல் சுவாமிநாதன், இளைய பாரதி (ப.ஆ.), கலைஞர் முதல் கலாப்பிரியா வரை, நர்மதா பதிப்பகம், சென்னை, 1997.

26. சங்கரதாச சுவாமிகள், தூ.தா., சீமந்தனி, சங்கரதாச சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், மீனாட்சி கலா நிலையம், சென்னை, 1969.

27. சங்கரதாச சுவாமிகள், தூ.தா., அபிமன்யு சுந்தரி, மீனாட்சி கலா நிலையம், சென்னை, 1963.

28. சங்கரதாச சுவாமிகள், தூ.தா., சுலோசனா சதி, சங்கரதாச சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, 1966.

29. சங்கரதாச சுவாமிகள், தூ.தா., சதி அனுசூயா, சங்கரதாச சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, 1967.

30. சண்முகம், தி.க, எனது நாடக வாழ்க்கை, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1976.

31. சண்முகம், திக, நாடகக்கலை, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1972.

32. சனார்த்தனம், இரா., அண்ணா ஒரு நாடகக் கலைஞர் - அவர் கலைநயமும் கருத்துவளமும், நங்கூரம் வெளியீடு, சென்னை, 1974.

33. சம்பந்தமுதலியார், ப., நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள், சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை, 1964.

34. சம்பந்தமுதலியார், ப., நடிப்புக் கலையில் தேர்ச்சி பெறுவது எப்படி? பியர்லெஸ் அச்சகம், சென்னை, 1936.

35. சம்பந்தமுதலியார், ப., நாடக மேடை நினைவுகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1998.

36. சம்பந்தமுதலியார், ப., சபாபதி, இந்தியா பிரஸ், சென்னை, 1931.

37. சம்பந்தமுதலியார், ப., நல்லதங்காள், பியர்லெஸ் அச்சகம், சென்னை, 1936.

38. சாமிநாத அய்யர், உ.வே. (ப.ஆ.), சிலப்பதிகாரம், சென்னை, 1960.

39. சிவதாணு, டி.என்., தமிழ் மாகாண நாடகக்கலை அபிவிருத்தி மாநாடு, ஈரோடு, 1944.

40. சிவஞானம், ம.பொ., விடுதலைப் போரில் தமிழ் வளர்ந்த வரலாறு, பூங்கொடிப் பதிப்பகம், சென்னை, 2000.

41. சிவஞானம், ம.பொ., தெ.பொ. கிருட்டிணசாமிப் பாவலர், பூங்கொடிப் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.

42. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி.கோ., தமிழ் மொழியின் வரலாறு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2003.

43. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி.கோ., மான விஜயம், வி.சூ.சுவாமிநாதன் பதிப்பகம், மதுரை, 1960.

44. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி.கோ., கலாவதி, வி.சூ. சுவாமிநாதன் பதிப்பகம், மதுரை, 1948.

45. சேரன், மு., இந்திய நாடகம், சேரன் பதிப்பகம், சென்னை, 1996.

46. சொர்ணலிங்கம் பிள்ளை, ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், மணிப்பாய், இலங்கை, 1968.

47. சச்சிதானந்தன், வை., மேலை இலக்கியச் சொல் அகராதி, மேக்மில்லன் இந்தியா லிமிடெட், சென்னை, 1983.

48. தங்கராசு, மு., தமிழ்மேடை நாடகங்கள், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1989.

49. திரிகூடராசப்பக் கவிராயர், குற்றாலக் குறவஞ்சி, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1985.

50. நீலகண்டன், ப., நாடகமேடை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, 1971.

51. புஷ்பா, பி., தமிழில் கீர்த்தனை நாடகங்கள், முத்து பதிப்பகம், மதுரை, 1989.

52. பாரதிதாசன், பாரதிதாசன் நாடகங்கள், பாரதி நிலையம், சென்னை, 1965.

53. பெருமாள், ஏ.என்., தமிழ் நாடகம் - ஓர் ஆய்வு, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

54. பெருமாள், ஏ.என்., தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், அணியகம், சென்னை, 1977.

55. பெருமாள், ஏ.என்., நாடகச் சிந்தனைகள், தேன்மழை வெளியீடு, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.

56. பெருமாள், ஏ.என்., பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சாகித்ய அகாதமி வெளியீடு, நியூடெல்லி, 1988.

57. வரதராசன், மு., இலக்கியத் திறன், பாரி நிலையம், சென்னை, 1965.

58. வரதராசன், மு., மூன்று நாடகங்கள், பாரிநிலையம், சென்னை, 1968.

59. வேங்கடசாமி நாட்டார், ந.மு., சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்தக் கழகம், சென்னை, 1991.

இலக்கியங்கள், காப்பியங்கள்

தொல்காப்பியம்,

சங்க இலக்கிய நூற்கள்,

சிலப்பதிகாரம்,

பெரியபுராணம்,

சீவகசிந்தாமணி,

மணிமேகலை,

திருக்குறள்.

ஆங்கில நூல்கள்

1. Adya Rangacharya, The Indian Theatre, National Book Trust of India, New Delhi, 1971.
2. Balwant Gargi, Theatre in India, Theatre Art Books, New York, 1962.
3. Benegal Sen, A Panorama of Theatre in Ancient India, Indian Council for Cultural relations, New Delhi, 1965
4. Clifford Leech, The Dramatic Experience, Chatto and Windus, London, 1970.
5. Eric Bentley, The Life of the Drama, Methutren and Co. Ltd., London, 1965.
6. Fried Millet and Bentley, The Art of Drama, Appleton Century Company, New York, 1935.
7. Geraldine Brain Siks, Creative Dramatics - An Art for Children, Harper and Row Publishers, New York, 1958.
8. Marjorie Boulton, The Anatomy of Drama, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1968.
9. Meenakshi Sundaram, T.P., History of Tamil Language, Poona, 1965.
10. Perumal, A.N., Tamil Drama Origin and Development, International Institute of Tamil Studies, Chennai, 1981.
11. Scott, A.F., Current Literary terms, Macmillan, Tokyo, 1979.
12. Sivathambi, K., Drama in Ancient Tamil Society, New Century Book House Pvt. Ltd., Madras, 1981.
13. Styan, J.L., Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press, London, 1978.
14. Vardpande, M.L., Traditions in Indian Theatre, Abhinav Publications, New Delhi, 1970.

பயன்பட்ட ஆய்வுகள் மற்றும் பிற பணிகள்

(அகராதி, களஞ்சியம்)

1. அறிவுநம்பி, அ., தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம், 1980.
2. இரவீந்திரன், க., நாடகக்கலைச்சொல் விளக்க அகராதி, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 2003.

3. இரவீந்திரன், க. (மு.ப.ஆ.), நாடகக் களஞ்சியம், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், 2004.

4. இரவீந்திரன், க., தமிழக நாடகம் (இ.தளம்), தமிழ் இணையப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை, 2004.

5. வெங்கடரமணன், க., தஞ்சை மாவட்ட கோயில் விழா நாடகங்கள், நாடகத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 2004.

மலர்கள், களஞ்சியம்

1. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், 1967

2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்ற வெள்ளிவிழா மலர், 1990.

3. தி.க. சண்முகம், மணிவிழா மலர், சென்னை, 1972.

4. நாடகவிழா மலர், சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை, 1973.

5. ஜனசக்தி திரைப்படத் தொழில்மலர், சென்னை, 14-4-1959.

6. நாடகக்கலைக் களஞ்சியம், நாடகக்கழகம், சென்னை, 1953.

7. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி IV, தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், 1954.

8. The Encyclopaedia Americana, International Reference work, American Corporation, New York, 1957.

9. முத்தமிழ் வித்தகர் திருச்சி பாரதன் விழா மலர். 2004.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 901 - கி.பி. 1300	100.00
தொல். பொருள். (அகம்-புறம்)-ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு	50.00
தமிழ் ஆய்வு இதழ்கள்	50.00
வேதாத்திரியத்தில் சமூகவியல் இறையியல் சிந்தனைகள்	130.00
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 1851 - 2000	180.00
இதழாளர் பெரியார்	160.00
மகாவித்துவான் ரா. ராகவையங்கார்	30.00
தமிழ் இதழ்கள் - விடுதலைக்குப் பின்	40.00
பாவாணரின் ஞாலமுதன்மொழிக் கொள்கை	45.00
பெண்ணியப் படைப்பிலக்கியம்	75.00
தமிழக வானவியல் சிந்தனைகள்	35.00
பள்ளு இலக்கியம் மறுவாசிப்பு பிரதிக்கு வெளியே	75.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிதை	80.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்-நாட்டுப்புறவியல்,கலை,பண்பாடு	90.00
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
வாழிய செந்தமிழ்	140.00
பேராசிரியர் அ.மு.பரமசிவானந்தம்	40.00
தமிழக எல்லைப் போராட்டங்கள்	60.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - I	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - II	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - III	80.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
Economic Heritage of the Tamils	115.00
மலேசியத் தமிழரும் தமிழும்	100.00
மொழி, சமய, சமுதாயத் தளங்களில் பாவாணர் பங்களிப்பு	50.00
தமிழ்ப் புனைகதைகளில் உளவியல்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கவிதையியல்	50.00
கதைப் பாடல்களில் கட்டுப்பாட்டு மீறல்கள்	95.00
Bibliography on Translations	175.00
வீரசோழியம்	85.00

591 தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள் 85.00